

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**  
Departamento Antropología Social



**TESIS DOCTORAL**

**La experiencia en la performance femenina española.  
El presente como paradigma de nuevas definiciones del sujeto  
en torno a las primeras décadas del siglo XXI**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Barbara Velasco Ghisleri**

**Directores**

**Ricardo Sanmartín Arce  
Pilar Montero Vilar**

**Madrid, 2019**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIOLOGIA

Departamento de Antropología Cultural



TESIS DOCTORAL

**La experiencia en la performance femenina española.  
El presente como paradigma de nuevas definiciones del sujeto en torno  
a las primeras décadas del siglo XXI.**

Memoria presentada por Barbara Velasco Ghisleri  
para optar al grado de Doctor

**Directores**

Ricardo Sanmartín Arce

Pilar Montero Vilar





## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo representa el cierre de una etapa en mi vida. Una etapa que en paralelo a esta investigación ha resultado así misma compleja. Como investigación ha supuesto un desafío sin precedentes, ya que se comenzó la misma prácticamente partiendo de cero y desconociendo la disciplina antropológica. Así mismo, el cambio de residencia en mitad del período de investigación, en conjunto con el aprendizaje de nuevos idiomas y la separación de amigos y de recursos necesarios y conocidos han supuesto un reto importante. Aquí terminan casi cinco años de constante esfuerzo, aprendizaje, y reestructuración.

En un primer momento quiero agradecer a mis dos directores. A Ricardo Sanmartín, por el entusiasmo que mostró desde el primer momento hacia la temática que elegí investigar. Por sus preciosas aportaciones y por representar, diligente y pacientemente, el papel de guía dentro de una disciplina desconocida para mí. Gracias a Pilar Montero por su versatilidad y practicidad. Por ser la figura resolutive que me anclaba a la realidad. Por ser siempre directa sin perder la cercanía. A ambos quiero agradecerles la paciencia en la última etapa. También sus contribuciones y rigurosas correcciones, que han ayudado a esta investigación a convertirse en una versión mejorada de sí misma.

Gracias a mis padres, Mateo Velasco y Barbara Ghisleri, cuyo apoyo me ha dado la oportunidad de poder disponer de ciertas facilidades y de viajar lo que fuera preciso, y sin el cual muy probablemente, esta tesis no habría visto la luz.

A Roberto Guillén por reírse de mi trabajo en los momentos menos indicados. A Pablo Yago por su cariño y alegría, que me acompañaron en la primera etapa de esta investigación. A Carmen Fernández por su entusiasmo. A Manuel Valle por ayudarme con todas mis inutilidades.

A Irene Rizo por su incansable pasión y su fuerza, y a Elisa Diez por su comprensión y compañía. Gracias a ambas por escucharme, por animarme en todo momento y jamás dudar de mis habilidades.

Gracias a Elda Millán por su entereza, por su inestimable ejemplo y por jamás perder una inexplicable e inquebrantable fe en que podría llegar al final de este camino, incluso cuando yo

misma lo dudaba.

Me gustaría agradecer con especial entusiasmo esta investigación a Thor, mi fiel compañero. Su inmutable y constante compañía, calor y cariño han sido el pilar que me ha sostenido en las largas horas de escritura.

Gracias a mi pareja Tomas Machado por sacrificar parte de sus intereses en beneficio que yo pudiera completar esta investigación. Por su aliento y comprensión. Por acompañarme en los momentos de angustia y en especial, quiero agradecerle el excepcional regalo del tiempo. Su apoyo incondicional en las últimas fases de esta investigación ha sido crucial.

Extender mi gratitud a todos los bibliotecarios que trabajan la Facultad de Bellas Artes y en la Facultad de Sociología y Antropología. Por su siempre amable disposición y paciencia.

A todos los autores, investigadores y escritores que me han guiado. Sin sus obras este camino habría sido impracticable.

Agradecer a todas las artistas que performan y siguen experimentando, construyendo, caminando y compartiendo, en especial a todas aquellas que me dedicaron parte de su tiempo y han querido compartir conmigo su mundo: a Nieves Correa, Yolanda Benalba, Olga Diego, Keme Pellicer, Ana Gesto, María Gimeno, Lucía Peirot, Lorena Izquierdo, Isabel Mondragón, Belén Cueto, Analía Beltrán, Alba Soto, Beatriu Codonyer y Azahara Gagaliot.

Me gustaría así mismo hacer especial mención a la artista Ana Gesto, primera artista que accedió a entrevistarse y quien con su increíble simpatía y desenfado fue la llama que avivó esta investigación.

También me gustaría destacar especialmente a las artistas Neves Seara, Keme Pellicer y Nieves Correa, por su disponibilidad y siempre buena disposición, amabilidad y humildad.

Finalmente quiero agradecer a todas aquellas personas que han ido pasando por mi vida durante estos años, y que me han acompañado mientras ha durado la tesis.







## INDICE

<b>1. RESUMEN.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. Resumen .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Abstract .....</b>	<b>15</b>
<b>2. INTRODUCCION .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1. Estado de la cuestión .....</b>	<b>19</b>
2.1.1. Contexto .....	19
<b>2.2. Propósitos de la investigación .....</b>	<b>23</b>
2.2.1. Definición de los objetivos.....	23
2.2.2. Interés y pertinencia del tema.....	23
<b>2.3. Metodología .....</b>	<b>28</b>
<b>2.4. Estructura de la investigación .....</b>	<b>36</b>
<b>2.5. Terminología. ....</b>	<b>37</b>
<b>3. CLAVES SOCIALES PARA LA GENERACIÓN DE UNA PERFORMER.....</b>	<b>41</b>
<b>3.1. La performer, figura activa de resistencia social y política .....</b>	<b>41</b>
3.1.1. Las cenizas. Breves apuntes para la comprensión de un contexto .....	44
<b>3.2. La performance, herramienta de autonomía. ....</b>	<b>49</b>
3.2.1. El vacío del desorden. ....	54
<b>3.3. El pecado de la indiferencia. La performer, sujeto de resistencia. ....</b>	<b>59</b>
3.3.1. La contingencia performática, rasgo extraordinario de contemporaneidad .....	68
<b>4. El OBJETO-CUERPO .....</b>	<b>73</b>
<b>4.1. El estado de inmersión .....</b>	<b>75</b>
<b>4.2. Objetualización del cuerpo. ....</b>	<b>81</b>
4.2.1. Objetualización, la creación de una herramienta indispensable.....	85
4.2.2. El contacto, germen liminar .....	89
<b>4.3. La construcción de una performer.....</b>	<b>93</b>
4.3.1. Cómo se establece el contacto con la performance. ....	96
<b>4.4. La mujer en la performance .....</b>	<b>109</b>
4.4.1. Observación sobre la belleza femenina a través de la performance.....	112
4.4.2. El desnudo femenino, herramienta de búsqueda y transformación.....	118
4.4.3. El cuerpo femenino como espejo colectivo.....	129
<b>4.5. El asco. La comunicación a través de la materialidad del cuerpo .....</b>	<b>135</b>

<b>5. EL OBJETO COTIDIANO. CORRESPONDENCIAS CON LA INTIMIDAD .....</b>	<b>146</b>
<b>5.1. El objeto. Simbologías .....</b>	<b>146</b>
5.1.1. Artefacto, un objeto pobre.....	147
5.1.2. El objeto descontextualizado.....	150
5.1.3. La densidad del objeto en la performance.....	165
<b>5.2. La cotidianeidad, el ritual en casa.....</b>	<b>170</b>
<b>5.3. Límites de la intimidad en la performance. Lo cotidiano en la performance.....</b>	<b>175</b>
5.3.1. El reflejo de lo doméstico en la performance. Consecuencias .....	176
5.3.2. Lo cotidiano, reflejo del grado de privacidad.....	180
<b>6. EL DOLOR EN LA PERFORMANCE.....</b>	<b>189</b>
<b>6.1. Concepto de vulnerabilidad .....</b>	<b>190</b>
<b>6.2. Valoración del dolor en la performance. Hacia una comprensión de la autolesión .....</b>	<b>197</b>
6.2.1. El dolor como arquetipo de realidad .....	198
6.2.2. La transformación y la catarsis como elementos guía de la acción.....	207
<b>6.3. La muerte. El dolor como elemento favorecedor en el control de experiencia .....</b>	<b>215</b>
6.3.1. Antecedentes de la autolesión. El éxtasis místico .....	226
6.3.2. La objetividad del dolor: problemas e interpretaciones .....	229
6.3.3. La experiencia real de dolor como elemento de poder.....	232
<b>7. EL OTRO .....</b>	<b>243</b>
<b>7.1. El público. Revisión y primeras especificaciones.....</b>	<b>243</b>
<b>7.2. La alteridad y el proceso de interacción en la performance.....</b>	<b>248</b>
7.2.1. La interacción, determinante de comunicación.....	251
<b>7.3. Creación de la comunidad performática espontánea .....</b>	<b>256</b>
7.3.1. Liminaridad. Consecuencias en la comunidad performática espontánea.....	257
7.3.2. Procesos de comunicación representativos de la comunidad performática espontánea..	266
<b>8. BREVE DESCRIPCION DE UNA PERFORMANCE .....</b>	<b>277</b>
<b>9. CONCLUSIONES.....</b>	<b>284</b>
<b>10. TABLAS Y GRAFICOS.....</b>	<b>300</b>
<b>11. LISTADO DE IMÁGENES .....</b>	<b>324</b>
<b>12. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>330</b>
<b>12.1. Bibliografía.....</b>	<b>330</b>
<b>12.2. Recursos web .....</b>	<b>340</b>
<b>12.3. Páginas web artistas entrevistadas.....</b>	<b>343</b>

**13. ANEXOS .....347**

**13.1. Galería de imágenes.....347**

13.1.1. Performance.....347

13.1.2. Auxiliares .....369

**13.2. Cuestionarios.....372**

**13.3. Entrevistas transcritas .....382**



*“El buen sentido nos dice que las cosas de la tierra existen bastante poco y que la auténtica realidad no está más que en los sueños. Para digerir la felicidad natural, y lo mismo la espiritual, hay que tener antes el valor de tragarla; y los que quizá se merecen la felicidad son justamente aquellos a quienes la dicha, tal y como la conciben los mortales, siempre les ha hecho el efecto de un vomitivo”.*

Charles Baudelaire.



# 1. RESUMEN

## 1.1. Resumen

El presente escrito ahonda en la investigación concerniente a la crisis existencial del individuo contemporáneo. El estudio de esta temática, se realiza desde el enfoque antropológico de una disciplina artística como es la performance. Se ha querido emplear cierto enfoque de carácter cultural, artístico y filosófico que en determinados casos ha beneficiado a la mirada antropológica al ofrecer un cuerpo de investigación más tridimensional. De esta manera, se ha tratado en un primer punto, debido a la complejidad de la temática investigada así como del enfoque elegido, de realizar un enlace entre el antes y el ahora de determinadas características de carácter social que ayudan a la comprensión del momento que rodea y conforma el presente de los sujetos investigados.

Es esencial destacar que la presente investigación, que estudia las necesidades que conlleva la relación que establece el propio sujeto consigo mismo, se centra en el estudio de mujeres performers. De esto resulta que se encuentran dos vertientes entremezcladas a lo largo del escrito: la mujer como individuo y la mujer como mujer, con las problemáticas específicas que se refieren a esta condición.

Dentro del análisis, se despliegan diferentes elementos constituyentes de la performance, que emergen como piezas clave para la comprensión de la crisis existencial del sujeto. Contemplando la performance como reveladora de realidad, se afronta el estudio de éstos desde la evolución que, en determinados casos, ofrece una revisión de los mismos en su significado y uso. De esta forma el presente estudio descubre la aparición del dolor como medida de control de la experiencia de muerte y búsqueda de nuevas respuestas que intentan llenar los vacíos de angustia respecto a la propia existencia del individuo, que parece ser, siguen presentes tras la pérdida de la religión. Así mismo, se observará que la liminaridad estará presente en todo momento, desorganizando con su propia exigencia.

En particular, el cuerpo aparece como componente protagonista. Es a través de la materia del propio cuerpo y los usos que de éste hacen las artistas investigadas, reflejo de un acontecer y sentimiento social, que se asiste a la deconstrucción de la persona a través de la misma objetualización del propio cuerpo como forma máxima de experimentación del yo. Consecuentemente, se contemplan las sutiles pero contundentes alteraciones en los modos que la mujer emplea para su propia autodefinición.

Como parte de los caminos que estas artistas establecen en esa búsqueda trascendental, se encuentra, como punto anclado al propio cuerpo como material, nuevas formas de comunicación con el otro basadas precisamente en las cualidades tangibles de lo corpóreo. La presencia como existencia, se revela como imprescindible. Aparece así el otro, como receptor pero al mismo tiempo como emisor. Este otro, representado por el público asistente a la performance, figura tanto como testigo vital de la búsqueda y transformación del yo como sujeto, como participante de la misma. Las relaciones que se establecen, experimentales, liminares y no verbales, crearán las nuevas vías de construcción que parecen relacionar la presencia del otro como fundamental en la construcción del yo contemporáneo, revertiendo la mirada hacia rituales olvidados, resaltando una necesidad compartida de crear nuevas vías de comunicación que se alejen de las actualmente instauradas a través de los dispositivos digitales. Todos los elementos descritos poseen una compleja amalgama de significados, desde su simbología compartida a la personal, el contenido propio del elemento y su significación práctica, los nuevos usos realizados en la performance, que lo alteran momentáneamente, hasta la conjunción significativa revertida del imaginario cultural. La performance se presenta, por su propia esencia, como un gris difícil de aprisionar y es precisamente en la intensidad y autenticidad que le son propias donde se verá que descansa su atractivo y enorme interés.

## **1.2. Abstract**

The present article delves into the investigation concerning the existential crisis of the contemporary individual. The study of this subject is addressed from the anthropological focus of the artistic discipline that is the performance.

An effort was made to apply a cultural, artistic and philosophical perspective that in certain instances added to the anthropological point of view, by offering a more three dimensional investigation. In this manner, it was firstly created a connection between the past and the present of certain characteristics of social nature that help in the understanding of the moment that surrounds and conforms the present of the topics investigated.

An effort was made to apply a cultural, artistic and philosophical perspective that in certain instances added to the anthropological point of view, by offering a more three dimensional investigation. In this manner, it was firstly created a connection between the past and the present of certain characteristics of social nature that help in the understanding of the moment that surrounds and conforms the present of the topics investigated.



It is essential to highlight that the present investigation, studying the necessities that are carried within the relations established by the subject towards themselves, is centered on the study of woman performers. From this, results two intertwined strands along the course of this text: that of the woman as an individual, and that of the woman as a woman, with the specific problematic aspects pertaining to that condition.

Within the analysis, different constituent elements are unfolded from the performance, that emerge as key pieces for the comprehension of the existential crisis of the subject. Contemplating the performance as a revelation of truth, we face it's study from the evolution that, in certain cases, offers a revision of themselves in their meaning an use. In this way, the present study discovers the emergence of pain as a measure of control on the experience of death and search of new answer that attempt to fill the empty angst regarding to the very existence of the individual, that it seems, remain present after the loss of religion. Likewise it will be observed that the liminality will be present at all times, disorganizing by its own existence.

Specifically, the body appear as a protagonist component. And its through the matter of the body itself and the use that is made of it by the investigated artists, reflexion of an social event and sentiment, that the deconstruction of the person is observed through the same objectivation of their own body as the greatest tool for experimentation the self. Consequently, it is observed the subtle but powerful alterations by witch the woman utilizes it's own self-definition.

As part of the path established by these artists in this transcendental search, we'll find as a point anchored to the body as a material, new forms of communication with the other, based precisely on the tangible qualities of the corporeal. The presence, as existence, reveals itself indispensable. In this way, the other will appear, both as a receptor and emitter at the same time. This other, represented by the attending public of the performance, representing both as vital witness of the search and transformation of the self as an individual, and as a participant in it. The relations that are established, experimental, liminal and non verbal, create new paths of construction that seem to establish the presence of the other as fundamental in the construction of the contemporary self, reverting the gaze towards forgotten rituals, highlighting a need to create new paths of communication that avert the ones currently set in place by digital devices.

All the described element posses a complex amalgam of meanings, from it's shared symbology to the personal, the content of the element itself and it's practical meaning, the new uses created in the performance, that do not change momentarily, until the ensemble of significances that derive from the cultural imaginary. The performance presents itself, in it's essence, as a grey area difficult to encapsulate and is precisely from the intensity and authenticity that it has intrinsically where we observe it's attraction and great interest.





## 2. INTRODUCCION

### 2.1. Estado de la cuestión

#### 2.1.1. Contexto

La investigación presente se centra en performers femeninas. Al comienzo de la investigación se quiso realizar una investigación a través de sujetos de ambos sexos (femenino y masculino), al final se acotó la misma, centrando la investigación en artistas performers femeninas españolas. No obstante, la temática inicial era rastrear los rituales femeninos en la performance, se quería así mismo realizar esta indagación a través de la aproximación a ciertos elementos femeninos que pudieran resultar comunes en las performances de ambos sexos. De hecho, se llegó a realizar una entrevista a un performer masculino en un intento de ampliar el marco teórico.

El grupo de artistas que conforma la toma etnográfica de esta investigación, un total de 15, es un grupo de artistas, activas dentro del panorama performático español, y heterogéneo respecto a la edad, si bien la mayoría está en la franja de los 31 a los 50 años<sup>1</sup>. Es por eso, que a lo largo del presente escrito aparecen las reivindicaciones de género que las propias artistas realizan a través de sus acciones; reivindicaciones de las que también somos testigos gracias a las entrevistas realizadas, y en tanto que como investigación, estos datos se verán reflejados en el presente escrito. A este respecto es necesario especificar que si bien la investigación se centra en la mujer como sujeto de estudio y consecuente e inevitablemente se filtra un contenido y en ocasiones, un discurso de carácter feminista<sup>2</sup>, la línea principal que ha servido de guía a lo largo de ésta no ha sido en sí misma el realizar una investigación exclusiva de género a través del estudio de caso como ideología feminista<sup>3</sup>.

Para continuar diremos que la investigación se encuadra en territorio español. El contexto de la performance en España, es un contexto artístico bastante hermético, y aún a día de hoy, goza de poca popularidad. Si bien no se realizó una selección de artistas respecto a su residencia dentro del propio territorio español, ha resultado que la mayoría de las artistas residen repartidas entre tres

---

<sup>1</sup> Un 80% de las artistas está comprendido entre esta franja de edad (datos desarrollados en apartado Tablas y Gráficos, p.295).

<sup>2</sup> No se puede obviar el factor de yo misma ser mujer. Mi interés en la elección de la temática de estudio no es fortuita.

<sup>3</sup> Esta investigación se centra en el papel de la mujer en la performance con las características, elementos y consecuencias que esta elección conlleva. No queremos decir que la presente investigación no sea una investigación de carácter feminista., que lo es, sino que se ha querido realizar la investigación fuera de lo que podría denominarse una metodología de corte más tradicional (feminista) en la cual el pilar vertebral es realizar una apología de género.

comunidades autónomas: Galicia, Madrid y Valencia. Aun así, aunque las artistas escogidas como sujetos de estudio etnográfico son todas españolas, a lo largo de esta investigación se van a proponer ejemplos puntuales de performances realizadas por artistas de otras nacionalidades por dos razones: la primera, porque hay artistas extranjeras que habiendo formando parte de una primera investigación que se llevó a cabo, más amplia, resultan esclarecedoras e ilustrativas en ciertos momentos de la investigación, y segunda, y más relevante, por la cualidad hermética o cerrada que tiene la performance. A saber, esta disciplina goza de una gran retroalimentación dentro de sí misma, formando un grupo bien conectado entre las artistas performáticas de diferentes países. De esta forma, las performers se relacionan y ayudan las unas a las otras atendiendo al hecho de que todas performan. Al ser una disciplina poco institucional, sobrevive gracias a que éstos artistas se apoyan y se invitan los unos a los otros (realizando talleres, convocatorias, etc.). Del mismo modo, y siguiendo el hilo de esa plataforma cerrada y que se nutre a través de ella misma, estamos frente a un grupo de artistas (las investigadas) que son conscientes de la herencia y bagaje histórico de las performances precedentes (movimientos artísticos como el Fluxus<sup>4</sup> o escuelas pioneras como la Black Mountain College<sup>5</sup>, así como performances realizadas en los años 70 en USA a la par que la revolución feminista entre otros), y que se infieren indispensables para comprender en profundidad el contexto artístico compartido que la propia disciplina añade al propio y personal de cada artista entrevistada. Así pues, resultan de gran ayuda ejemplos puntuales de ciertas performances realizadas por artistas europeas o americanas en ciertos momentos específicos, porque dan a la

---

<sup>4</sup> El fluxus fue uno de los primeros grupos artísticos que, integrando la idea de colectivo, exploraban los límites del arte del momento. Creado formalmente en 1962, se desarrolló en Norteamérica y Europa y tuvo en la figura de John Cage un estímulo en este movimiento que buscaba la renovación de la disciplina artística a través de la interdisciplinariedad. Muy centrado en el objetivo de instigar la expansión de las fronteras de lo que era considerado arte, los integrantes jugaban con la parte poco convencional del arte, e insistían en la idea de lo absurdo, a través de la organización de conciertos, *happenings*, cine experimental, pintura, poesía, etc. Del mismo modo, muy influenciados por movimientos filosóficos de la época como el neo-dadaísmo, exploraban el lenguaje de la obra artística como medio de entender el propio arte. A día de hoy sigue activo, aunque tuvo su momento de mayor algidez en la década de los 60 y los 70 del siglo XX.

<sup>5</sup> Es inevitable mencionar aquí, como ejemplo al efecto, el evento *Untitled Event* (Asheville, agosto 1952) que tuvo lugar en la escuela multidisciplinar y experimental Black Mountain College (1933-1956). La Black Mountain College fue una escuela por la que pasaron varias de las que serían más tarde estrellas del arte como De Kooning, y en esencia fue una escuela pionera en terrenos artísticos como la literatura, la música, la danza o la pintura en una época en la que la mirada del mundo del arte se alejaba de París y desviaba su atención hacia Estados Unidos (Nueva York principalmente).

*Untitled Even*, que fue llevado a cabo por artistas integrantes de la Black Mountain College, es considerado por muchos como el primer *happening*. Durante este evento tuvo lugar el *Theatre Piece n°1* de John Cage, en la que varios artistas como Cunningham, Rauschenberg o David Tudor participaron. En esta pieza, Cage colocó al público sentado en cuatro formas triangulares a su alrededor y a medida que tocaba, artistas, bailarines y otros músicos compañeros de la escuela se movían de manera libre y errática por el espacio. Si bien parece ser que tanto este *happening* como el resto de acciones y actividades que tuvieron lugar, no tuvo en su momento la repercusión que pasados unos años se consideró merecía (los propios participantes no le daban mayor importancia), sí se contempla como una de las actividades artísticas que tuvieron mayor impacto en el arte americano. “*Nobody knew we were creating history*” (Mike Cernovitch 1989). Pbworlks.com: *The Untitled Event at Black Mountain College, Theatre Piece, Solos in Song Books, and Dialogue: variations on small-group simultaneities*. Disponible en: [http://fau4943.pbworlks.com/w/file/fetch/75675506/Cage\\_Multimedia.pdf](http://fau4943.pbworlks.com/w/file/fetch/75675506/Cage_Multimedia.pdf). [Consultada 02-05-2018].

investigación un horizonte más amplio sobre las problemáticas que la disciplina resalta<sup>6</sup>, y porque son y fueron en su momento, esenciales, porque forman parte, efectivamente, del bagaje imaginario que acarrean las artistas españolas investigadas.

Por otra parte aclarar, centrándonos ya en el contexto del que forman parte las artistas entrevistadas sobre las que se basa la investigación y que son la muestra etnológica principal de la misma, que éste es un entorno muy determinado que influye marcadamente en la vida de las artistas y que por lo tanto se transparenta intensamente en las acciones performáticas que llevan a cabo. Estas artistas son residentes y performers en España, lo que implica entre otras muchas características y en parte y en un primer momento, un país de tradición religiosa católica, con un sistema social que en ciertos aspectos transparenta un pensamiento patriarcal y una gran riqueza cultural tanto en patrimonio material como inmaterial<sup>7</sup>, histórico, tradicional e idiomático<sup>8</sup>. Parte de estas pocas características que aquí se enuncian, quedan reflejadas en las performances que llevan a cabo estas artistas, así como están patentes en las conversaciones mantenidas con las mismas. España es un país en lucha por la igualdad de género a través de diferentes medidas que intentan batallar en contra de la discriminación sexual. *“A pesar que las mujeres ya somos ciudadanas en las democracias liberales, la ciudadanía formal ha sido ganada dentro de una estructura de poder patriarcal donde las tareas y las cualidades de las mujeres todavía están devaluadas”*<sup>9</sup>. Si bien en los últimos treinta años, se han establecido avances notables<sup>10</sup>, sigue teniendo la lacra de un elevado número de

---

<sup>6</sup> John Dewey decía que la filosofía se hallaba a sí misma, es decir, hallaba su significación, cuando se ocupaba de los problemas y enigmas del ser humano, en vez de fijar su atención en los de los propios filósofos. Dewey, J. (1982): *The need for a Recovery of Philosophy*. En *The Middle Works of John Dewey*, Southern Illinois University Press, London and Amsterdam, Feffer and Simons Inc., Vol. 10, pp. 3-48. Este pensamiento, parece del todo adecuado para enunciar la relevancia que desde el punto de vista del estudio antropológico plantea la performance al ser, por sí misma, una proyección de realidad social. Para lo que aquí se refiere, se realiza la interpretación de esta cita en cuanto a cómo el arte de la performance trata sobre problemáticas sociales propios de la condición del ser humano que la lleva a cabo, en vez de tratar sobre problemáticas referentes en exclusiva al mundo del arte o que podrían calificarse exclusivamente como artísticas.

<sup>7</sup> En 2009 la UNESCO declaró el flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial. Si bien no podremos olvidarnos de Las Fallas de San José en Valencia, Los Castells en Cataluña (torres formadas por personas de diferentes edades), el festival de los Patios cordobeses, el silbo Gomero en Canarias (silbido que reproduce la lengua castellana sustituyendo las vocales y consonantes por silbidos) también declarado Patrimonio Cultural Inmaterial por la Unesco, así como la cetrería, por nombrar algunos.

<sup>8</sup> En España encontramos diversas lenguas tales como el gallego, el catalán, el valenciano o el euskera.

<sup>9</sup> Moufle, C. (2001) *Ciudadanía y feminismo. Feminismo y teoría identidad pública/privada*. México. Instituto Federal Electoral.

<sup>10</sup> Ya en 1982 la igualdad de género adquirió protagonismo con la victoria del PSOE, la creciente notoriedad de las corrientes feministas que alcanzaban ya al estado y la marcha en curso de europeizarse. (León, M. (2011): *The Quest for Gender Equality*. Dentro de *The Spanish welfare state in European context*. Aldershot: Ashgate). Un hito considerable, tal y como se relata Encarna Bodegón, vino de la mano de las Naciones Unidas: *“En la IV Conferencia Mundial sobre las mujeres de Naciones Unidas (...) se aprobó la Plataforma de acción en la que se incluyó el término de gender mainstreaming, con el que se pretendía poner de manifiesto la necesidad de incluir en todas las políticas públicas la cuestión de la desigualdad de género. Es necesario recordar que dicho concepto proviene de las discusiones de los movimientos feministas”*. Bodegón, E. (2009): *Las leyes de igualdad de género en España y Europa: ¿Hacia una nueva ciudadanía?* Barcelona: Universidad Autónoma.

muerter<sup>11</sup> por violencia machista<sup>12</sup>.

En fin, queda claro a través de las conversaciones mantenidas con este grupo de artistas (ya que todas mencionan el tema de la desigualdad en algún momento), la necesidad que perciben de incidir sobre los sistemas, herramientas y temáticas de su propia realidad contemporánea<sup>13</sup>, que sigue evidenciando una urgente necesidad de desarrollo en las leyes que ahondan sobre los conceptos de ciudadanía. *“Los pasos que se han dado con las legislaciones de igualdad de los últimos cuarenta años señalan las dificultades para abordar la complejidad de la desigualdad sexual. Para avanzar en la lucha contra la opresión sexual debemos tener presente que la legislación de igualdad debe inscribirse en un nuevo marco de relaciones de ciudadanía, de lo contrario dichas leyes de igualdad no harán más que incluir a las mujeres en un modelo que ya ha mostrado sus insuficiencias desde una perspectiva de género”*<sup>14</sup>. De ahí que se encuentre extremadamente relevante el discurso personal y por extensión, social y político, que se encuentra, no solo en estas conversaciones mantenidas con las artistas, sino intrínseco y por ende, mucho más complejo, en las propias acciones performáticas que llevan a cabo.

Finalmente el que se optara por acotar el grupo etnográfico a sujetos femeninos principalmente vino de la mano de resultar las artistas femeninas mucho más receptivas a entablar una conversación. Efectivamente, se afirma que las artistas eran mucho más accesibles, contestando increíblemente rápido al primer mensaje de contacto que se enviaba como primera toma de contacto, mostrándose en casi todos los casos, muy solícitas a mi petición de realizar una entrevista, frente a los artistas varones, que contestaron a mis mensajes en contadas ocasiones. Aunque sí es cierto que después de ese primer contacto, resultó difícil conseguir en muchos de los casos, llevar a cabo finalmente las entrevistas, que se iban posponiendo (generalmente por problemas de agenda), el primer contacto y por consiguiente su respuesta a mi primera toma de comunicación (sin conocerme), con las mismas era siempre rápido, activo y amable. Este proceso de ir centrando el foco de estudio no es para nada algo poco común, y se considera algo intrínseco al propio acto de investigación.

---

<sup>11</sup> Es relevante esta anotación porque podremos observar que la violencia de género es una temática que las artistas entrevistadas en ocasiones utilizan en su discurso.

<sup>12</sup> Temática que está cobrando su propia relevancia dentro de la disciplina, habiendo inclusive a día de hoy, una convocatoria anual en Galicia, en la que han participado varias de las artistas entrevistadas (Violencia Zero).

<sup>13</sup> *“Only by participating in the common intelligence and sharing in the common purpose as it works for the common good can individual human beings realize their true individualities and become truly free”*. [Sólo formando parte de una inteligencia común y participando en un mismo proyecto orientado al bien común, pueden los seres humanos realizar sus verdaderas individualidades y llegar a ser verdaderamente libres]. Dewey, J. (1991): “Liberalism and Social Action”, en *The Later Works of John Dewey, 1925-1953*, ed. por Jo Ann boydston, vol. 11 (1935-37), Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville., p. 20.

<sup>14</sup> Bodegón, E. (2009): *Las leyes de igualdad de género en España y Europa: ¿Hacia una nueva ciudadanía?* Barcelona: Universidad Autónoma, proyecto I+D. Lesigualge, Modelos de legislación en materia de igualdad de género: presupuestos filosófico-jurídicos e impacto jurídico-social.

## **2.2. Propósitos de la investigación**

### **2.2.1. Definición de los objetivos**

El objetivo principal de la investigación es:

- Evidenciar la crisis existencial del individuo contemporáneo a través del testimonio performático.

Los objetivos secundarios serán:

- Penetrar en los misterios de los rituales y prácticas de la performance.
- Estudiar la progresión en el discurso feminista y entrever la revaloración del discurso de la mujer a través de la performer.
- Discernir los paralelismos entre la performance y la realidad.
- Penetrar en el enigma del cuerpo como útil.
- Evaluar los cambios en las valoraciones de elementos performáticos como reflejo de los sociales, sus consecuencias y lo que traduce a nivel social.
- Sacar a la luz los elementos relevantes para la búsqueda del sujeto contemporáneo.
- Revelar la importancia del dolor y el cuerpo como elementos situacionales de yo y del tú.
- Exponer nuevas formas de comunicación.

### **2.2.2. Interés y pertinencia del tema.**

Encontramos que ciertos elementos en la realidad contemporánea, en la que se encuadra esta investigación, transparentan un tinte de caos respecto a las metas y normas vitales del individuo, en el que se superponen sin orden ni razón aparente, los antiguos modelos con los nuevos. Estos elementos (tales como la despersonalización en las relaciones, problemáticas de género, desapego del propio individuo y su consecuente autoconocimiento y empleo de autonomía, etc.), se consideran relevantes porque aparecen naturalmente o por contraposición en el discurso performático de estas artistas, y por lo tanto, se tendrán en cuenta a lo largo de la presente investigación.



Es oportuno destacar brevemente ciertos elementos que aparecen como relevantes en el tratamiento disciplinar como reflejo del social. Somos testigos de cómo, desde un punto de vista bastante generalizado desde el que vamos a ir acercándonos a la particularidad aquí estudiada, los medios digitales de comunicación, no han alterado tan solo la manera de comunicarse del individuo residente de los países desarrollados, sino su manera de relacionarse con el entorno y consigo mismo. Al mismo tiempo, el aparentemente omnipresente mercado de consumo, ha abarcado finalmente y para su gran satisfacción, no solo los objetos y los cuerpos, sino la mente, o mejor dicho, la intención del consumidor, a través de la conquista de las terapias, las sensaciones<sup>15</sup> y las experiencias<sup>16</sup>. Del mismo modo, al mismo tiempo y como antagonismo a esto descrito, encontramos una porción de la población que está comenzando a huir de, sino de todos, de gran parte de estos medios de comunicación, buscando nuevas formas de autodefinirse fuera de esa cuadrícula, en una consecuente pesquisa de entablar relaciones personales directas y auténticas. La performance, como disciplina, es utilizada por estas artistas como herramienta de búsqueda de uno mismo, del otro y para con el otro.

Por otro lado, centrados en nuestro caso de estudio, la mujer performer española, habrá que destacar que España es un país con una ostensible problemática de género. La notoriedad de esta problemática ha ido incrementándose a los largo de los años a la par que las críticas generalizadas<sup>17</sup> a través de una marcada lucha feminista (en la que ya actualmente se encuadran muchos hombres), una cobertura cada vez mayor en los medios de comunicación empujados por los canales de comunicación *secundarios*<sup>18</sup>, pasando a formar parte de las medidas políticas del país. Actualmente

<sup>15</sup> La venta de emociones y sensaciones es llamada *Marketing experiencial*, una venta de productos que seducen al consumidor no por la obtención del producto en sí, sino por la experiencia que el producto reporta.

<sup>16</sup> Parece una nueva regla en la forma de “estar” del individuo social el viajar, practicar deportes de riesgo, etc. La creación de ventas empresariales centradas en la venta de experiencias, cuanto más fuerte (fuera de lo habitual) mejor, forman parte del núcleo central de las actuales estrategias de marketing. [www.marketingendirecto.com](http://www.marketingendirecto.com)

<sup>17</sup> Gracias a los nuevos canales de comunicación, en la actualidad prácticamente todo español tiene voz. Si antes, para poder realizar una crítica hacia algo que saliera fuera de las relaciones más cercanas, era prácticamente imposible, a no ser que por algún suceso la persona en cuestión fuera invitada a algún programa de televisión, en la actualidad, el ciudadano español (como ocurre en muchos otros países desarrollados como Inglaterra, USA, etc.) utiliza las redes de contacto como Instagram, Twitter, Facebook, etc., para realizar comentarios públicos de todo aquello que le place, disfrutando de su momento de fama y generando comentarios que pueden generar verdaderos movimientos que sí cuentan con la suficiente fuerza y respaldo para ser tenidos en cuenta por el resto de ciudadanos y los estamentos en poder.

<sup>18</sup> Nos referimos a las redes sociales, plataformas de comunicación auto gestionadas, etc. Se nombran como “secundarios” teniendo en cuenta la nomenclatura tradicional dentro de los medios de comunicación, aunque podríamos considerarlos como “primarios” al ser hoy en día vías de comunicación fundamentales que tienen un alcance mayor (a través de las redes sociales que se han convertido en una herramienta indispensable desde edades muy tempranas. Ya en 2013 el 70% de la población con acceso a internet utilizaba las redes sociales). En 2017 un 56,5% de las personas con acceso a internet utiliza las redes sociales para informarse según el informe “Navegantes en la red” presentado la semana del 5 Marzo de 2017 por la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC). Este mismo informe indica que el 67,9% de los internautas juzgan internet como la fuente de información fundamental. G. Zarzalejos, A. (2017): *La (inquietante) tendencia a informarse a través de las redes sociales*. *El Confidencial*. 11-03-2017. Disponible en [www.elconfidencial.com/comunicacion/2017-03-11/medios-de-comunicacion-redes-sociales-noticias-falsas-facebook-fake-news\\_1346144](http://www.elconfidencial.com/comunicacion/2017-03-11/medios-de-comunicacion-redes-sociales-noticias-falsas-facebook-fake-news_1346144) [consultada el 29-03-2017]

España es un país con una marcada lucha feminista. La política de género impulsada en gran medida como respuesta a la violencia machista<sup>19</sup>, es de hecho, uno de los puntos claves de todos los partidos políticos. Si bien podría parecer que un enunciado de este tipo queda en sitio de nadie, se comprenderá mejor al continuar con la lectura del escrito y ser testigo de cómo las artistas que son sujetos de estudio, revierten en sus acciones este tipo de realidades circundantes, y que aunque encontremos una perspectiva siempre personal en las mismas, no deja ésta de formar parte un contexto compartido.

Por otra parte, también habrá que tener en cuenta la aparente crisis del individuo contemporáneo. Ésta parece verse reflejada a través de diversos elementos dispersos, como el aumento de individuos que emprenden estilos de vida en paralelo a los generales (la vuelta de sujetos a ciudades de provincia<sup>20</sup>, demanda de empleos con rebaja en el horario laboral). También se percibe en el aumento en la demanda e inscripción en ofertas espirituales, así como en blogs de técnicas acerca de la identificación y descripción de problemáticas emocionales, en las que se encuentran detallados los síntomas, posibles porqués y la solución. Estas nuevas ofertas, generadas a través de nuevas disciplinas centradas en crear un nuevo vínculo de conocimiento con el propio yo, aparecen en muchas ocasiones, en el terreno del producto de consumo como cócktails que combinan fragmentos de diversas terapias psicológicas, fórmulas ancestrales traídas de oriente, aderezadas con el toque occidental, y prometen ser infalibles en la búsqueda de uno mismo. Estos factores parecen ofrecernos, para empezar, dos testimonios con los que comenzar a trabajar: por un lado, que el individuo actual se pregunta constantemente qué le pasa y quién es, y por otro, que si estas webs ofrecen un tipo de sintomatología común, en este caso, relacionada con la búsqueda y localización del propio yo, será que esa pérdida del yo podrá ser una problemática general.

Es precisamente quizás en medio de esta crisis que aparece el cuerpo como elemento guía de la misma. *“El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural. La concepción*

---

2018].

<sup>19</sup> Problemática de gran calibre en España, donde el número de mujeres asesinadas a manos de parejas o ex parejas sigue siendo muy numeroso (entre el año 2003 al 2016 se contaron 872).

<sup>20</sup> Dentro de que los movimientos migratorios son relativamente escasos, hay un movimiento creciente, desde la crisis financiera del 2008 (con la quiebra de Lehman Brothers), de personas que en España se trasladan a vivir a los pueblos. Entre 1998 y 2011, 391.603 personas dejaron la ciudad para trasladarse a un pueblo, frente a 225.953 que realizaron lo inverso. Corcecuera, A (2013): *Me voy al pueblo. El País* [en línea]. 18-02-2013. Disponible en [https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081\\_260982.html](https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081_260982.html) [consultada el 02-12-2017]. Consultar también Carretero, R (2013): *La huida al mundo rural para escaar de la crisis: “En la ciudad no teníamos ni para comer”*. *Huffington Post* [en línea]. 10-03-2013. Disponible en [www.huffingtonpost.es/2013/03/10/la-huida-al-mundo-rural-por-la-crisis\\_n\\_2817366.html](http://www.huffingtonpost.es/2013/03/10/la-huida-al-mundo-rural-por-la-crisis_n_2817366.html) [consultada el 10-12-2017]. Así como están apareciendo nuevas plataformas de ayuda para la movilización al pueblo, sea ésta transitoria (como experiencia de enriquecimiento en los dos sentidos, para la persona que se traslada tanto como para el propio pueblo) o definitiva. Carmona, M.J (2017): *Se buscan artistas para devolver la vida a los pueblos. Ecuatimes* [en línea]. 04-03-2017. Disponible en [www.equatimes.org/se-buscan-artistas-para-devolver?lang=es#.Wry9r5exXIX](http://www.equatimes.org/se-buscan-artistas-para-devolver?lang=es#.Wry9r5exXIX) [consultada el 05-03-2018].

que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales encuentra su formulación en la anatomafisiología, es decir, en el saber que proviene de la biología y de la medicina. Está basado en una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto “mi cuerpo”, utilizando como modelo el de la posesión”<sup>21</sup>. El cuerpo del sujeto, es en la actualidad, protagonista. Desde el maquillaje, la violencia de las modificaciones quirúrgicas, las alteraciones sufridas por el sobre-ejercicio físico, la popularidad *in crescendo* de los tatuajes<sup>22</sup> hasta el control de la alimentación, el cuerpo parece el elemento clave para poder entender la crisis del sujeto (la persona) contemporáneo, sino en su totalidad, quizás sí en parte. Cabe reflexionar, efectivamente, sobre la naturaleza disciplinar sobre el cuerpo, ya que aunque se puedan generar juicios opuestos respecto a las formas (la cirugía estética como control social y político sobre la persona, frente al tatuaje como acción de subversión contra dicho sistema), al fin y al cabo no dejan de aparecer similitudes en el espectro de ese control respecto al espectacular protagonismo del cuerpo<sup>23</sup>. Sea como fuere, se percibe una crisis existencial, hija de la caída de diversas piezas<sup>24</sup>, que se estudiarán en esta investigación, que parecían esenciales en la composición del puzzle que formaba lo que podríamos llamar genéricamente sociedad.

Si todo arte y pieza de arte es un reflejo físico del propio artista que la lleva a cabo<sup>25</sup>, habrá que apuntar que la performance como disciplina artística es partícipe de esta cualidad. Si bien, lo interesante de esta disciplina es precisamente que en ella misma converge no solo la interpretación que la artista realiza de su propia realidad, sino que está presente en la obra la del propio público presente. Es decir, la performance, como espejo, contiene muchas más cualidades de esa

<sup>21</sup> Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. , p.14.

<sup>22</sup> A este respecto cabe destacar cómo el antropólogo Honorio Velasco define el tatuaje: “*El tatuaje (...) labra la piel y tejidos subcutáneos no solo como material de adorno sino que recorre casi todo el espectro de funciones: soporte de creencias y de alores estéticos y sociales, pertenencia a clan, elemento de identidad persona y social, propiedad institucional estigma, protector mágico, memoria personal o colectiva, etc.*”. M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces., p.113.

<sup>23</sup> Honorio Velasco describe el resurgimiento o surgimiento del tatuaje fuera de su contexto más tradicional a través de las comunidades a las que se llamaba “primitivos modernos” y que se crearon en la década de los años 80 en San Francisco. “*Ciertamente no se trata de una población homogénea e incluso el nombre de “comunidades” puede resultar inapropiado. Tal vez sería más adecuado referirse a un agregado de individuos que comprometen e implican su individualidad a tales prácticas. Si acaso coinciden en la manipulación de imágenes sobre los “primitivos” con el fin de genera imágenes de alteridad con las cuales construir formas alternativas de lo social. Y en la expresiones anti-sistema, una coincidencia no obstante de significación múltiple aunque efectivamente definida por la ruptura con el orden establecido. Y a la vez – sin que resulte paradójico- por la asimilación incondicional de corrientes a la moda*”. Ibidem, p.134.

<sup>24</sup> “*El razonamiento de Dostoievski es claro: si Dios ha muerto, todo carece de sentido. Entonces no hay valores éticos ni religiosos, y el hombre es “el Dios” de su historia y su destino. Pero en eso consiste la esencia de la enajenación del mundo adictivo: en la esclavitud de sí mismo*”. CAÑAS, J.L. (2008): *Kierkegaard y Nietzsche: una lectura antropológica actual*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía III. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Vol. 25:371-406. ISSN: 0211-2337., p.406.

<sup>25</sup> “*El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce qu se funden directamente con él*”. Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica., p.17.

transparencia o reflejo de la realidad circundante. Del mismo modo, la apertura respecto a la lectura posible de cada acción corresponde con la relevancia propia de esta disciplina en cuanto a su trascendencia para este estudio como ese reflejo social. Tal y como decía el filósofo, pedagogo y psicólogo John Dewey, “*La indiferencia a la respuesta del público inmediato es el rasgo necesario de todos los artistas que tienen algo nuevo que decir*”<sup>26</sup>. Sus propias características de consecución y sus propias necesidades basadas en la inmediatez y el presente, otorgan a esta disciplina de un alto interés desde el punto de vista antropológico, ya que son una muestra espontánea y automática no solo de la realidad de la artista que la lleva a cabo, sino de la del resto de los participantes (público), así como de la puesta en escena de ciertas prácticas peculiares de comunicación que se generan entre todos los presentes en una acción cuando se desencadena la relación particular que acontece en la acción.

Dentro de la propia realidad que la rodea, la performance se basa en experimentar la obra, más que en atesorar la obra<sup>27</sup>. El poder entrever en la acción performática una superposición de una vuelta a ciertos parámetros que beben de prácticas rituales que podríamos llamar más arcaicas, junto con el transcurrir de cierto discurso político, tornan el estudio de esta disciplina indispensable para poder conocer las preocupaciones, pasiones, debilidades, críticas, etc., es decir, de la realidad, en este caso, no solo de la mujer española contemporánea como sujeto a través de su propio prisma, sino a través de las reacciones, los juicios y las relaciones que se establecen a través de esa puesta en común de problemáticas (en la performance), con hombres (integrantes del público).

Si introducimos la palabra performance<sup>28</sup> en el buscador de internet, aún hoy en día aparecen como resultados piezas de baile, de teatro, de entretenimiento para fiestas. Es cierto que a lo largo del tiempo que ha durado esta investigación, se ha podido comprobar cierto aumento de artículos al

---

<sup>26</sup> Ibidem, p.118.

<sup>27</sup> Herencia de movimientos artísticos ya mencionados como el Fluxus. Supra, p. 20. Así mismo parece indispensable anotar la influencia que las obras del ya mencionado John Dewey han podido tener, si bien no necesariamente de forma directa, en la performance. Entre ellas cabe destacar brevemente en este momento, su crítica hacia el desarrollo de la superficialidad, sus nociones respecto a la idea de comunidad (que trasladaba de su Vermont natal) caracterizada por la integración propia de las relaciones personales cercanas y unos fuertes vínculos, o su idealización en lo que respecta a un arte más arcaico que conectaba con las raíces y costumbres más elementales de los pueblos que las creaban como elementos estéticos de cotidianeidad, y por consecuencia, su llamamiento hacia una incidencia en la realidad más básica de la experiencia como sinónimo de empoderamiento.

<sup>28</sup> En la definición de la Real Academia Española (dle.rae.es) ya se define la performance como “*Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador*”. Al realizar otra búsqueda en internet sobre la palabra, en el propio diccionario de google ésta incluye ya una mención a las artes plásticas. Aún así, ésta aparece como último elemento y continúa apareciendo una mezcla de disciplinas: “*Espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas*”. Sin embargo, que la performance comience a aparecer en la lengua española relacionada con las artes plásticas (fuera del propio ámbito artístico) es algo relativamente reciente. Tenemos que tener en cuenta que, por ejemplo, en la revista Clarín ([www.clarin.com/tecnologia-y-comunicacion/estudios-avanzados-de-performance\\_0\\_S1LIaATsvQg.html](http://www.clarin.com/tecnologia-y-comunicacion/estudios-avanzados-de-performance_0_S1LIaATsvQg.html)) aparece un artículo fechado el 12-11-2012 en el que se afirma que la palabra performance no existe en el diccionario de la Real Academia Española. [búsquedas realizadas el 29-03-2018].

respecto. La performance es una disciplina artística centrada en la reivindicación y la exploración, ¿será pues que estas artistas están intentando dar respuesta a las preguntas que su propia época y sociedad les está planteando? Se considera una disciplina extremadamente relevante en el estudio del individuo, que actúa como una lupa en forma de prisma: acerca a la compleja y diversa realidad más inmediata del individuo presente. Si bien resulta, dentro del factor propio en que la acción se origina a menudo a través de la resistencia y el conflicto, gozar, como disciplina artística que es, de una cualidad que se podría juzgar compartida dentro del mundo del arte, al considerarse estos factores que actúan como motores de creación, necesarios en ciertas disciplinas artísticas, incluidas aquellas ya mencionadas<sup>29</sup> de las que la performance es heredera. “*Ni un mundo enteramente duro e intratable para el hombre, ni uno tan afín a sus deseos que los satisfaga todos, es un mundo en el que el arte pueda nacer (...). La fricción es tan necesaria para generar energía estética como lo es proporcionar la energía que impulsa las máquinas*”<sup>30</sup>. Parece indispensable pues, estudiar la disciplina desde un punto de vista antropológico, para poder ir más allá de las cualidades y descripciones formales, y desentrañar así, las claves sociales que se entrevén a través de las acciones y el discurso de las artistas entrevistadas, indagando en la relación de la mujer con su entorno y con los demás, de la respuesta de estos y el significado que esta y las relaciones que se generan nos revelan respecto al individuo contemporáneo y su propia autodefinición.

### 2.3. Metodología

Si en un principio la pregunta inicial estribaba en conocer si la performance era un ritual, la rápida evidencia de que lo era saltó enseguida ante la vista, tras una profunda investigación bibliográfica respecto al ritual mientras realizaba parte de mi trabajo de campo<sup>31</sup>. La consulta bibliográfica a través de archivos de biblioteca así como artículos consultados a través de internet ha sido absolutamente esencial para poder conectar la disciplina con la rama antropológica. Especial relevancia han tenido en esta investigación tres autores: la antropóloga Mary Douglas, quien me atrapó en primer lugar con su lenguaje cercano y accesible y me permitió la aproximación a la disciplina antropológica (desconocida prácticamente) y, que por la precisión de sus descripciones y la pasión de sus textos despertó en mí las conexiones entre las disciplinas. Erving Goffman, por la luminosidad que proyectó sobre las relaciones que se generan entre individuos, y Javier Moscoso quien evocó una curiosidad sin precedentes respecto a los usos del dolor a lo largo de la historia, y

---

<sup>29</sup> Supra, p20.

<sup>30</sup> Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*. Op. cit., 383.

<sup>31</sup> Asistencia a performances y visualización de videos de otras.

que ha servido de columna vertebral en una parte esencial de esta investigación.

Por otro lado, se podría afirmar que una constante en esta investigación ha sido la asistencia a acciones performáticas. De esta forma, se ha visto necesario, debido al bajo número de performance que estas artistas realizan al año<sup>32</sup>, así como del escaso número de artistas que llevan a cabo esta disciplina, asistir a performance realizadas por otros y otras artistas tanto individuales como grupales, acudiendo regularmente a ferias, certámenes y convocatorias individuales de la disciplina a lo largo de la investigación<sup>33</sup>.

No obstante, quisiera comentar que al comienzo de la investigación, se quiso asistir a grupos de mujeres externos al mundo del arte y que no estuvieran relacionados con la disciplina para poder rastrear las relaciones que se establecían entre las mismas. Se había asistido a varias performances en las que las artistas utilizaban elementos relacionados con la costura (alfileres, telas o hilo), de esta forma, se consideró interesante en aquel momento, asistir a diferentes grupos de costura<sup>34</sup>, para intentar rastrear puntos en común o contagios. En estos grupos de costura integrados por mujeres, pude observar la conformación de varios tipos de relaciones entre ellas mismas que me parecieron interesantes, así como pude ser testigo de un sustrato de vida contemporánea a través de las historias personales y diálogos entablados en las reuniones, como tomar nota de los simbolismos de ciertos objetos utilizados en estos grupos de manera utilitaria, que luego yo veía empleados de manera simbólica y externa a su contexto en la acción performática.

De esta forma, se asistió en un primer momento a diversos grupos de costura<sup>35</sup>, aquellos que se formaban a través de un taller, como alguno que se formaba de manera informal. Mi participación podría calificarse de moderada ya que en los grupos de costura estaba presente y participaba en las conversaciones, si bien no llegué en ningún momento a coser. Se consideró en el momento, que si cosía o más bien, aprendía a coser durante estas sesiones, muchos aspectos de lo que acontecía a mi alrededor iban a pasarme desapercibidos. Tras un primer contacto con varios de estos grupos,

---

<sup>32</sup> En el caso de que hagan una por año, que en muchos casos el período de tiempo entre cada performance es mayor. Dentro del grupo conformado por las artistas entrevistadas, encontramos casos de artistas que llevan entre 16 y 20 años dedicándose a la performance y que han llevado a cabo menos de 10 acciones en total (si bien el número de años dedicado a la disciplina no incide siempre de la misma forma en el número de acciones llevadas a cabo). Datos obtenidos del análisis de los cuestionarios rellenados por las artistas entrevistadas. (para ver los cuestionarios ir a p.357, para datos ir a Tablas y Gráficos p.295).

<sup>33</sup> Ponencia y posterior performances de Simone Forti. MNCARS.2014. Taller curatorial sobre performance y posterior visita con Chantal Pontbriand *Per/form*. CAM2, 2014., entre otros.

<sup>34</sup> Se eligió grupo de costura porque en las primeras performances que se investigaron se utilizaban objetos de esta rama, tales como agujas, hilo, alfileres, etc.

<sup>35</sup> Se asistió a diferentes grupos de costura en Madrid capital. Varios de ellos eran impartidos en tiendas de telas o mercerías, otros eran organizados a través del boca a boca entre mujeres que se conocían y que se reunían en casa de una de ellas. Tras asistir a algunos de estos, tan sólo se continuó frecuentando uno de los grupos que se situaba en Aravaca. Las reuniones tenían lugar los martes por la tarde de todas las semanas en el domicilio de una de las mujeres.

finalmente se asistió mayoritariamente al que se había construido de manera informal (un grupo constituido con la mezcla de amigas y familiares de diferentes edades que iban pasando de boca en boca la cita), ya que se comprobó que las mujeres se relacionaban de una manera más íntima, lo que se estimó interesante y posibilitador de una información más condensada.

Por lo tanto, se puede afirmar que la observación participante que se ha llevado a cabo durante esta investigación se ha centrado principalmente en la asistencia a acciones performáticas y la realizada a grupos de costura constituidos por mujeres. Esta observación participante me permitía una descripción naturalista de los contextos, las prácticas y las relaciones que se establecían. Aun así, también se asistió como observador a alguna de las clases de performance impartidas por la artista Nieves Correa en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid<sup>36</sup>. Estas clases me permitieron, además de la contemplación de diferentes acciones y ejercicios que llevaban a cabo tanto los alumnos como la profesora, pasar a ser componente de ciertas páginas de Facebook cerradas al público<sup>37</sup> y centradas en la disciplina, donde los alumnos iban colgando trabajos y noticias al respecto de forma bastante regular.

Es por ello que considero verdaderamente relevante el recalcar el papel tan fundamental que las redes sociales han constituido para esta investigación. Ha sido a través de ellas, principalmente de Facebook que se ha podido realizar un rastreo de la disciplina. Teniendo en cuenta que la performance, como ya se ha mencionado, es una disciplina hermética que se mueve y retroalimenta a través de sus propios componentes y participantes que son los que mayoritariamente generan las plataformas de actuación y discusión, así como las redes de comunicación, ha sido gracias a esta herramienta que no solo he podido realizar ese rastreo de la misma, sino que poco a poco y trabajando las conexiones que iba realizando con cada performer, que podía ir participando y formando parte de esa red, poniéndome al día por ejemplo de las performances que se convocaban (solo gracias a formar parte de este sistema) gracias a los eventos creados a través de esta herramienta, facilitando mi actualización respecto a las artistas que había ya entrevistado, actuando como presentación hacia las nuevas artistas con las que se establecía contacto para poder realizar una entrevista, facilitándome la comunicación con las mismas, etc.

Para comenzar el proceso de relación con las artistas entrevistadas, primero se va a enumerar

---

<sup>36</sup> 15-04-2015 en La Trasea, espacio utilizado para actividades y exposiciones dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>37</sup> Grupos cerrados como “Acción!Mad. Performance y Arte de Acción en y desde la Facultad de Bellas Artes” ([www.facebook.com/groups/303548963040242](http://www.facebook.com/groups/303548963040242)), “Performance, la magia y el rito a través de la mujer artista contemporánea” ([www.facebook.com/groups/275425359299468](http://www.facebook.com/groups/275425359299468)), “Performance Art/Live Art” ([www.facebook.com/groups/106211532780049](http://www.facebook.com/groups/106211532780049)), o “Todas somos Ariadna” ([www.facebook.com/groups/35498302793984](http://www.facebook.com/groups/35498302793984)).

brevemente los pasos en general, seguidos.

El primer paso era recabar información sobre la artista con la que se quería entablar contacto, realizando sobre todo, una documentación visual al respecto, es decir, el tipo de performances que llevaba a cabo principalmente. Después, a través de Facebook, se mandaba un mensaje privado como primer contacto, a la artista en cuestión, presentándose y explicando el porqué de ponerme en contacto con ella. Un ejemplo del mensaje mandado podría ser el siguiente:

*“Buenos días (nombre de la artista), soy estudiante de Doctorado y estoy estudiando la performance. He podido mirar tu trabajo a través de (nombre de diferentes páginas web) y me gustaría entrevistarte, si te pareciera bien. Muchas gracias y un gran abrazo“.*

Los mensajes variaban siempre, para cada artista se escribía uno particular, nunca se utilizó un solo mensaje como plantilla para reenviar. Esta elección de personalizar los mensajes se puede resumir a tres razones: darle autenticidad y valor a cada mensaje enviado, en ocasiones la artista en cuestión me había sido recomendada por otra artista (por lo que se introducía el nombre de esta para avalar el interés y la seriedad de la propuesta), y tercera, porque en ocasiones había coincidido anteriormente con la artista en alguna de sus performances.

Una vez se recibía la contestación pertinente (se dieron casos en los que la artista no respondió nunca), se entablaban conversaciones a través del chat del propio Facebook y se intentaba fijar una cita para llevar a cabo la entrevista. La entrevista semiestructurada, se llevaba a cabo en el tono más informal posible y se grababan siempre. Al cabo de unos días, se enviaba a la artista ya entrevistada un cuestionario básico (sobre el que ya se le había hablado al final de la entrevista) a través del mismo chat y se procedía a la transcripción de la entrevista. Tras la transcripción habitualmente se utilizaba el chat principalmente para realizar preguntas específicas sobre pequeños detalles que sobresalían al realizar la transcripción, y para la correspondencia respecto al cuestionario.

A continuación, se describirán detalles y pormenores del proceso arriba nombrado.

Al resultar la performance una disciplina relativamente poco explorada y con un número de participantes reducido y difícil de rastrear, en seguida lo que resultó más fácil fue utilizar el contacto de una artista precedente (ya entrevistada) para ponerse en contacto con la siguiente artista que se quería entrevistar. Ciertamente se contó con la gran suerte que la primera artista contactada respondió de forma muy favorable y gracias a este primer contacto, que resultó, en comparación,



bastante fácil de realizar, se pudo continuar con el proceso de contactar con otras artistas. El proceso de contactar con las artistas fue similar a la formación de una bola de nieve; a medida que iba avanzando las propias artistas me nombraban otras performers que consideraban podrían interesarme. Así es como enseguida se fue consciente de las redes y vínculos tan firmes existentes entre las artistas a través de la disciplina, porque entre ellas se conocían todas, las unas a las otras.

Así es como enseguida el método de contacto se realizaba a través de la artista entrevistada en el momento; se utilizaba su nombre como sujeto con el que se tenía una relación y como el que había sugerido que se contactase con la propia artista a la que se le enviaba el mensaje de contacto, es decir, se utilizaba las propias redes relacionales de las performers. Además facilitó la tarea el ir agregando al propio perfil de Facebook como *amigas*<sup>38</sup> a las artistas ya entrevistadas, permanecer con una actitud activa respecto a los *likes* de los post de estas y formar parte de ciertos grupos de discusión sobre la disciplina. Se cree que fue gracias a este tipo de aproximación, que se generó una sensación de seriedad respecto al tema, lo que ofrecía una base de cierta confianza en las artistas recién contactadas y a las que se les pedía una *solicitud de amistad*. Es gracias a este tipo de herramienta que generaba una primera sensación de tranquilidad, que las artistas respondían a mi mensaje y solicitud de amistad. Aun así, no se puede obviar que mi previo y pre existente contacto con el mundo artístico, en tanto que estudiante como artista, en ocasiones agilizó el establecimiento de contacto y confianza con estas performers.

Si la performance es una disciplina que parece sobrevivir sobre todo, a través de los propios artistas que la integran, parece posible que parte de la buena disposición de las artistas a realizar las entrevistas tenga que ver con la atención que esto supone sobre su trabajo y sobre la propia disciplina performática, sobre la que hay pocas investigaciones. Aun así, como ya se ha comentado, varias fueron las artistas contactadas que nunca respondieron al primer mensaje de contacto, así como otras que sí contestaron pero finalmente resultó imposible acordar una cita para realizar la entrevista.

Finalmente se llevaron a cabo pues entrevistas semiestructuradas a quince artistas españolas. Si bien el proceso de encontrar a estas artistas resultó arduo, tal y como se ha descrito anteriormente, siendo consciente del escaso número de artistas activas en la disciplina, más difícil fue concretar en la mayoría de las ocasiones, la cita para realizar dicha entrevista. Esta llegó a demorarse en varios meses entre el primer contacto hasta la realización de la misma.

---

<sup>38</sup> Terminología propia del Facebook.

En cuanto a la entrevista en sí, se pretendía, tal y como se había llevado a cabo en la forma en la que se contactaba a las artistas, y en continuación a las conversaciones a través del chat, continuar con un ambiente de desenfado (que incluso se trabajó a través de los mismos chats). Se elaboró un esbozo previamente preparado con ciertas preguntas y elementos sobre los que se deseaba obtener información. Aun así y desde el principio y primera entrevista, este esbozo era considerado más una muleta para avivar la conversación, lejos de ser un esquema a seguir durante la misma<sup>39</sup>. En ningún momento se preparó a las artistas para lo que se iba a hablar, a pesar que varias de ellas pidieron a través del chat conocer las preguntas de antemano o realizar la entrevista por escrito<sup>40</sup>. Este aspecto resultó así mismo interesante al comprobar cómo estas artistas querían realizar una construcción de su propia identidad a través del control de la información que iban a considerar ofrecerme. Como una de las prioridades fue desde el inicio la frescura y la naturalidad del proceso y la conversación, se aclara que en ningún momento se facilitaron las preguntas, porque una de los objetivos principales en las entrevistas era el que fueran fluidas y distendidas. Se consideró capital que durante la entrevista cada artista hablara y se expresara libremente sobre aquello que considerara oportuno, que uniera un tema sobre el que se le preguntaba con otro a través de sus propias asociaciones, o que se tomara el tiempo necesario para reflexionar y contestar a una pregunta que se le había hecho. Se opina firmemente que es a través del divagar sincero que la artista realizaba, que ella misma viraba hacia aquello que le resultaba vital.

De esta manera, la entrevista solía comenzar con presentaciones habituales *¿Qué tal estás?*, *¿te ha costado encontrar este sitio?*, y similares. En un momento dado eran las propias artistas quienes pedían empezar la entrevista, momento en el que se avisaba que se iba a grabar la conversación. Las entrevistas comenzaban siempre, con una pregunta o sugerencia de parte del investigador. Se escogió preguntar en primer lugar sobre el comienzo de su relación con la disciplina (*“desde cuándo haces performances”*, o *“cómo llegaste a conocer la performance”*), considerando la pregunta un comienzo abierto, que no sesgaba por parte del investigador la entrevista, al no ofrecer dicha pregunta, opinión alguna al respecto. Mi intención, como investigadora, era intervenir siempre lo menos posible y dejar al sujeto entrevistado la mayor libertad de expresión posible,

---

<sup>39</sup> “La conversación tal como la entendemos, pretende generar discursos sobre lo cotidiano de los agentes sociales, que se aproximen en su forma a los discursos ordinarios y, por lo tanto, lo más alejados posible de una respuesta directa a las preguntas y cuestiones de la investigación”. Devillard, Franzé, Pazos: *Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico*. Política y Sociedad, 2012, Vol.49, Núme.2:353-369., p.358.

<sup>40</sup> Esta petición, que realizaban algunas artistas en respuesta al primer mensaje que se les mandaba para ponerse en contacto, denotaba el interés de las mismas por controlar la información dada, factor opuesto a lo deseado para esta investigación.

Esa necesidad de controlar la información que dan no es más que un intento de afianzarse en su propia seguridad. Viendo después gracias al trabajo etnográfico, la naturalidad y espontaneidad con la que las artistas performan, es perfectamente comprensible que quisieran en un primer momento reflexionar sobre las preguntas, por ese miedo a quedar en ridículo (añadiendo a éste el vicio necesariamente desarrollado y propio del artista, de justificar las piezas que realiza para poder presentarlas a concursos y convocatorias), que para mí como investigadora, no hacía otra cosa que revelarme la autenticidad de los actos y temáticas elegidas durante las acciones en sí.

incurriendo de manera activa solo cuando la artista lo demandaba o callaba. Es por eso que eran las propias artistas quienes dirigían la conversación la mayor parte del tiempo. Las preguntas que se realizaban en momentos determinados (o bien como parte de la conversación o bien porque la artista callaba tras haber discurrido durante largo tiempo), si bien eran directas, eran también muy abiertas con la pretensión en todo momento de interferir lo menos posible en el discurso del informante.

Se considera que fue gracias a esta actitud durante la entrevista, al lenguaje coloquial, desenfadado y directo siempre utilizado (también en el primer mensaje de contacto), así como la actitud mostrada a través de las redes sociales, que la relación de *poder* entre el etnógrafo (yo) y el objeto de estudio (la artista) era una relación de *poder* prácticamente ausente, entablándose una relación de carácter horizontal y generándose una conversación de carácter bastante desenfadado. Esto queda reflejado en el lenguaje de las artistas, un lenguaje coloquial y distendido (como se podrá comprobar en las transcripciones y citas de las propias entrevistas). Resulta interesante así mismo y reflejo de esta relación horizontal, que en respuesta a muchas de las preguntas que se realizaban, las artistas notificaban estar sorprendidas por las mismas, por no haber reflexionado antes sobre ellas. Varias de estas performers llegaron a afirmar mientras la entrevista estaba teniendo lugar, que estaban aprendiendo mucho gracias a las preguntas ofrecidas y a la conversación que se estaba generando. Se estima que esta espontaneidad en la conversación (ellas también realizaban preguntas) fue clave para la sinceridad de las artistas en su discurso, reaccionando finalmente a través de esa situación artificial como puede ser una entrevista, de una manera natural y franca, que las instaba incluso, a reflexionar. Se cree que es gracias a este tipo de entrevista, asentada en un estilo exploratorio de reflexividad social centrada en la conversación fluida (el investigador instaba a pensar al informante y así mismo, el informante con sus respuestas instaba al investigador a recapacitar y discurrir), que se pudo obtener discursos naturales y sinceros de las artistas, donde se entreveían detalles íntimos y a través de los cuales hemos sido capaces de acceder a ideas, creencias, deseos y creencias de las mismas.

No obstante, muchas de estas entrevistas se realizaron finalmente por Skype debido a varias razones: varias de las artistas entrevistadas eran residentes de otras ciudades, complicando el encuentro debido al desplazamiento (que entraña un gasto de dinero y una reorganización de agenda), debido también a que surgían continuamente problemas para poder concretar las citas, teniendo que posponerlas en numerosas ocasiones, y por último, por el traslado temporal propio (investigadora) de residencia al extranjero. Como ocurre en toda investigación, y entendiendo las condiciones que se dan a lo largo de una investigación, como limitadoras, o mejor dicho, encuadradoras de las posibilidades que se dieron durante la misma, es evidente que habrá que tener en cuenta este tipo de condiciones y circunstancias que se dieron a la hora de afrontar el trabajo de

campo. Se eligió Skype (también sugerido en varias ocasiones incluso por aquellas artistas con las que sí se pudo finalmente realizar la entrevista presencial) y no llamada por teléfono o similar, porque se consideraba fundamental poder hacer las entrevistas cara a cara, aunque fuera a distancia, pudiendo ver los gestos y reacciones del sujeto. Del mismo modo, se considera que el realizar la entrevista cara a cara, facilita al propio sujeto entrevistado el relajarse. Recalcar que durante todo el proceso de la investigación posterior a entablar contacto con una artista, se continuó realizando un seguimiento de la misma.

Como ya se ha mencionado, todas las entrevistas realizadas, fueron grabadas y posteriormente transcritas para su posterior análisis. Así es como gracias a las transcripciones, que se podía comparar la información que surgía de estas (práctica) con la información recopilada de fuentes bibliográficas (teóricas) y los datos y opiniones personales reunidas a través del trabajo de campo. *“En el curso del trabajo de campo el investigador está interesado tanto en el conocimiento de las acciones en curso, como en la generación de unos discursos relativos a la realidad observada<sup>41</sup>”*. Son efectivamente estas entrevistas las que dan cuerpo a la investigación, y las ideas, creencias, representaciones y subjetividades de las artistas, las que vertebran las conclusiones y los elementos finalmente investigados, así como el viraje de temática principal. Como ya se ha apuntado anteriormente, fueron las propias entrevistas, los propios datos etnográficos que iban surgiendo gracias al constante estudio, análisis y constantes revisiones de las entrevistas, las que comenzaron a virar la temática de la propia investigación, dándole nuevos tintes, colores y matices que generaban una corriente de interés nueva en una dirección diferente a la del inicio. Tal y como dice Ricardo Sanmartín *“Las teorías que en verdad operan en la investigación son aquellas que, por haber configurado la mirada del investigador, sus expectativas y referentes de la comprensión, guían selectivamente su percepción durante el trabajo de campo”<sup>42</sup>*. Tras la transcripción de las entrevistas, se hizo una búsqueda de ciertas palabras<sup>43</sup> para ver la relevancia que tenían en el discurso.

Por otra parte, y tal y como se comentó al inicio, tras cada entrevista se ofrecía un cuestionario sencillo a cada artista. Este cuestionario<sup>44</sup> se facilitaba a través del chat de Facebook o a través del mail. En muchos de los casos, resultó muy difícil conseguir de vuelta el cuestionario<sup>45</sup>.

Con todo, el análisis e interpretación de las entrevistas resultó un trabajo arduo, como lo fue la traducción a palabras de las performances observadas. Al igual que les pasa a las artistas

---

<sup>41</sup> Devillard, M., Franzé, A., Pazos, A., (2012): *Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo etnográfico*. Madrid. *Política y Sociedad*, Vol.49 Núm. 2:353-369.

<sup>42</sup> Sanmartín, R. (2009): *La calidad en la investigación antropológica*, Lima: UNMSM/IHS, Investigaciones sociales.

<sup>43</sup> Palabras tales como dolor, mujer, feminismo, etc.

<sup>44</sup> Véase Anexos.

<sup>45</sup> Por ejemplo una artista tardó 10 meses en devolver el cuestionario. Otra tardó 1 año y 5 meses.

entrevistadas, como investigadora, resulta complejo en este caso concreto como es el estudio de la performance, emplear palabras para expresar ciertos elementos que utilizan m precisamente, otro tipo de lenguaje tal como puede ser el gestual. La forma específica de comunicación en la performance, de describir, es la propia acción, es decir, emplea un lenguaje muy específico que implica la presencia y vivencia de la experiencia. De ahí que se dude en que toda la información, tal cual acontece, pueda calar en estas páginas ya que parte de la información se pierde al convertir un lenguaje anclado en lo vivencial a un lenguaje articulado o descriptivo. Tomando de nuevo una cita de Sanmartín “(...) *Ese gran poder de condensación y conexión simbólica y semántica se pierde al traducir las imágenes borrosas en meras palabras, mientras que, en la inexplicitación de las imágenes, permite abarcar la complejidad del horizonte epocal y el interior de la personal herido por él*”<sup>46</sup>. Si la performance es en sí misma experiencia, habrá que recalcar su relevancia en cuanto a que conlleva la imposibilidad absoluta de repetición. Para aprehender una acción, para comprenderla de manera profunda, existe la exigencia mínima de haber estado presente mientras esta acontecía. Encontramos un buen ejemplo en la descripción que realizaba ya en su momento John Dewey<sup>47</sup> respecto a que parecía poco probable que entendiéramos de manera genuina un objeto artístico elaborado por un pueblo remoto y alejado en el tiempo, cuando no teníamos en cuenta la significación real que tenían los elementos decorativos o artísticos presentes en dicho objeto en el propio contexto del momento, y por lo tanto, carecíamos de la vivencia en la experiencia con la que dicho pueblo dotaba al objeto en sí. Porque esas adiciones decorativas no tenían por qué ser simplemente artísticas, sino que por sí mismas penetraban en la propia estructura del objeto, ocasionando que las personas pertenecientes a dicho pueblo tuvieran una experiencia mucho más rica que la que podríamos adquirir cualquiera de nosotros en el presente momento.

## 2.4. Estructura de la investigación

La consecución de capítulos, se estructura, en términos generales, desde lo general a lo particular. Si bien es un escrito que se fue afrontando por capítulos, a la hora de reorganizar todo el grueso del escrito y formar un tronco guía de la misma, se decidió ir conformándolo de manera que la fluidez en la lectura de la misma, fuera una prioridad.

Este proceso, no resultó nada fácil ya que la disciplina artística en cuestión está conformada por elementos que interdependientes y que están conectados de tal manera, que solo se llega a

---

<sup>46</sup> Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas*. Ensayos en Antropología del Arte. Madrid: Trotta., p.64.

<sup>47</sup> Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*. Op. cit.

comprender bien uno cuando se tiene en cuenta la influencia y relación que establece con el resto.

## 2.5. Terminología.

Este apartado no es un apartado diccionario. Es un apartado donde se especifican y desarrollan aquellos conceptos que se considera, necesitan una especial atención, o bien porque se encuentran parcialmente investigados (al ser imposible abarcarlos desde todos los puntos de vista o ramas de investigación posibles), o porque son términos delicados que pueden ofrecer cierto malentendido.

El hecho de desarrollar brevemente los conceptos a seguir es además, una herramienta útil para facilitar la comprensión posterior de los mismos, así como de elementos claves en la performance, al ser ésta una disciplina en la que los elementos que la conforman aparecen entremezclados creando un conjunto interdependiente que configura un engranaje de retroalimentación entre todos los elementos que la constituyen que puede resultar finalmente, confuso.

Performer: Pequeña especificación necesaria respecto al grupo referencial investigado: performers mujeres.

Cuerpo: ampliamente desarrollado en la investigación, se requiere breve aclaración para tener en cuenta que cuando nos estemos refiriendo al mismo, estaremos hablando de un cuerpo de mujer.

Objeto: ve necesario delimitar este término. Por objeto vamos a entender todos aquellos elementos de los que las artistas hacen uso durante una acción performática.

Fundamentalmente se tendrá así mismo en cuenta que durante una acción performática no encontraremos ningún objeto arbitrario, es decir, cada objeto presente tiene una razón de ser particular y definida.

Femenino: especial atención se tiene al definir este término. La RAE<sup>48</sup> lo define como *“Perteneiente o relativo a la mujer”*. *“Propio de la mujer”*. *“Que posee características atribuidas a la mujer”*. *“dicho de un ser: dotado de órganos para ser fecundado”*.

Cuando utilizamos este adjetivo en la investigación nos referiremos pues a estas definiciones, especialmente a la que discurre *relativo a la mujer*. Veremos que en la presente investigación, este

---

<sup>48</sup> Real Academia Española (www.rae.es).

adjetivo acompaña frecuentemente por ejemplo al término *objeto* tal y como *objeto femenino*. Con esto estaremos referenciando únicamente a ese tipo de objetos que en el imaginario cultural están ligados a la figura de la mujer por ser el individuo que a lo largo de la historia se ha dedicado al cuidado y empleo de tales objetos, tal como puede ser un costurero, un alfiler con cabeza de lágrima o una olla de cocina. En ningún momento se estará definiendo el objeto como tal, es decir, con propiedades femeninas, o adjuntando significaciones exclusivas.

Espacio: El espacio performático es un espacio de acción peculiar. Siempre presente como parte significador de la pieza, es frecuentemente un espacio fuera del espacio artístico entendido como tal (museos, galerías, etc.), es decir, un espacio no institucional. Esta característica resulta relevante por varias razones; que la performance haya buscado deliberadamente o se haya visto abocada por su propio carácter, a realizarse en lugares no convencionales, es uno de los elementos que le ha otorgado notoriedad como herramienta misma de subversión contra un sistema instaurado<sup>49</sup>. Por otra parte, que la mayoría de las acciones tengan lugares en espacios no fijados como tales y reglados cultural o institucionalmente, abre el abanico de posibilidades para que la obra de arte pueda ser vista y vivida en otros contextos.

Resaltar que el espacio es un elemento fundamental en la performance, acota la acción y siempre está presente, teniendo así mismo, una cualidad provisional<sup>50</sup>. Ningún espacio es estático o definitivo, los hay públicos (una plaza), públicos e institucionales (un museo, una galería, una universidad), abiertos (la calle), en la naturaleza (en el campo), etc. Dejando aparte esta característica de institucional o no institucional, es imperativo resaltar el espacio en sí con el que el artista se relaciona: dentro incluso de un espacio institucional y clásico como puede ser un museo, los performers pueden escoger (y habitualmente escogen), espacios específicos no usuales para dar cabida a una pieza de arte dentro de ese espacio existente: realizar una acción en el pasillo o las escaleras de un museo es más frecuente que en la sala del propio Museo.

En cada acción, la artista conoce el espacio en el que va a realizar la acción. El espacio puede ayudar e incrementar la significación de la propia acción<sup>51</sup>.

La acción se encuentra pues vinculada en cierta forma a las características específicas del espacio en sí, así como se encuentra asociado indisolublemente por el uso, distinción y significado que se hace del mismo tanto por el artista como por el público participante, tiñéndose el mismo a través de

---

<sup>49</sup> Habrá que añadir el factor característico que la performance es una disciplina por la que no se cobra. Este hecho es retroalimentivo con el del espacio: al no cobrar por performar como un statement propio de los que llevan a cabo esta disciplina, hay una mayor libertad para que el espacio escogido pueda ser cualquiera.

<sup>50</sup> Las artistas son capaces de realizar la “misma” performance en espacios diferentes.

<sup>51</sup> La artista Neves Seara comentaba en la entrevista cómo para realizar una acción por la violencia doméstica (acción que ya tenía pensada), le habían ofrecido diez espacios para poder elegir, que tenían que repartirse entre las artistas invitadas a performar en la conmemoración, y estaba angustiada con poder escoger el que mejor se adecuaba a la temática de la que ella quería hablar.

las relaciones que se generan durante la representación, relaciones siempre vinculadas a los significados previos establecidos respecto al espacio, que tienen que ver con la interpretación a través de la memoria cultural e individual de cada actor y su traducción dentro de la mecánica grupal propia de la performance.

Como podemos ver, el espacio es un elemento complejo, porque en sí y por el mismo se basta, existe de por sí y para sí, con su función específica fuera y a parte de la performance, antes y después de la misma, y al mismo tiempo, una vez comenzada la acción es parte integrante de la misma.





### 3. CLAVES SOCIALES PARA LA GENERACIÓN DE UNA PERFORMER

*“Ante todo, se trata de dejar una marca de mi existencia:  
estuve aquí. Tuve hambre.  
Fui vencido. Fui feliz. Estuve triste. Me enamoré. Tuve miedo.  
Tuve esperanza. Tuve una idea y un buen propósito,  
y por eso hice obras de arte”*

Félix González Torres

La performance se presenta ante nuestros ojos como una disciplina artística joven<sup>52</sup>. Ávida de una abertura que podría considerarse sin igual como disciplina artística es así mismo hija de las circunstancias del contexto en el que crece. De hecho aunque ciertas acciones puedan parecer en ocasiones demasiado crípticas, habrá que valorar el hecho de que la artista siempre construye alrededor de elementos reconocibles por los asistentes. Si bien en ocasiones, la performer puede llegar a ser implacable a la hora de elegir una temática o un enfoque determinado<sup>53</sup>, y en esa elección se encontrará la selección o la inclinación determinante e ilustrativa de la artista en sí, la limitación se encuentra en la realidad de la misma, es decir, en la cotidianeidad intrínseca de la acción performática, siempre aprehensible en alguno de sus ángulos. De carácter rebelde, no es más que el reflejo de aquellos que la conforman, lejos de inquietudes que estén encaminadas hacia la legitimación de cada acción. Es precisamente dentro de esta apertura consustancial, innata a su cualidad experimental, que la performance abraza la inclusión de individuos que podrían jugarse gozan de cierta exclusión social, despejando el horizonte del *por hacer*.

#### 3.1. La performer, figura activa de resistencia social y política

Como vamos a poder observar a lo largo de esta investigación, el grupo formado por las artistas

---

<sup>52</sup> A pesar que la performance tal como la conocemos actualmente, aún no tiene sus límites marcados y sigue siendo una disciplina artística que se mueve entre grises, no fue hasta la década de los 70 cuando fue reconocida como tal dentro del mundo del arte. (Goldberg, R. (2002): *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino).

<sup>53</sup> Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*. Op.cit.

entrevistadas a tal efecto, utilizan la performance como una herramienta de búsqueda de sí mismas. Esa búsqueda llevada a cabo de manera práctica, es un reflejo en un contexto determinado de la búsqueda general del individuo contemporáneo.

Decir que estas artistas solo escogen temáticas exclusivamente de carácter “femenino”, sería simplificar e infantilizar el acercamiento que las mismas hacen hacia las problemáticas<sup>54</sup> sociales que les preocupan, si bien es cierto, que ciertos aspectos políticos de incuestionable urgencia en el panorama mundial, y en concreto, el español (tal como la violencia machista y todos los aspectos y pormenores que la acompañan) forman parte de su discurso de forma persistente.

Quizás no podría ser de otra manera, si entendemos la performance como un campo de trabajo dedicado a afrontar desde diferentes prismas cuestiones de vívida contemporaneidad. Si se parte del punto de que el trabajo artístico a través de la performance que estos sujetos llevan a cabo, debe ser juzgado más como un medio y no como un fin en sí mismo, se deduce que cada artista ensaya nuevas formas de acercamiento a sí misma en confrontación con problemáticas individuales que son, en realidad, generales<sup>55</sup>.

Podríamos decir que la búsqueda del individuo, de su propia significación como sujeto, así como, y quizás en consecuencia, del lugar a ocupar dentro del tejido social del que forma parte, es una búsqueda propia de la modernidad, y esta es una característica del mismo individuo que con las particularidades que vamos a estudiar, parece tener un origen bastante reciente. Este individuo se encuadra para empezar en una sociedad como la actual, donde los estratos, patrones, metas y significados son tan variables<sup>56</sup> que hay un salto, por ejemplo, entre la procedencia y ambiciones de dos generaciones separadas tan solo por cinco años. Parece ser que las definiciones respecto a elementos inherentes en el discurrir del sujeto, tales como el futuro, la estabilidad o la felicidad, suelen ser controladas por entidades externas al mismo. Sin embargo, lo que encontramos en la actualidad, parece ser sujeto contemporáneo que recela de tales dictámenes, tal y como es el caso de las performers empleadas en la presente investigación. Este recelo parece dirigirse incluso hacia la definición de qué es la felicidad y el camino o caminos anexos a la misma que se deben recorrer

---

<sup>54</sup> En la performance *Ardo se ela arde* (acción realizada en la plaza frente a la Capela das Ánimas, Santiago de Compostela, 2017), Neves Seara realizaba una acción de carácter íntimo e intenso en el que reflexionaba sobre el dolor sentido por la numerosa cantidad de incendios de ese verano en España y Portugal. La artista, vestida de blanco y descalza, se posicionaba de pie en la plaza en la noche, con un cubo también blanco. Caminaba alrededor del cubo, para después agacharse, coger el cubo e ir sacando cenizas del mismo, con el que iba realizando marcando el recorrido que realizaba al dejar caer las cenizas mientras andaba. De esta manera se formaba un dibujo o rastro en forma de un círculo grande alrededor del lugar donde había estado el propio cubo. Este círculo de ceniza se iba completando hacia dentro, hacia el cubo, ya que poco a poco la artista iba realizando círculos más pequeños que la acercaban al cubo blanco. Una vez cerraba ese círculo con las cenizas, Seara se encontraba rodeada y machada de cenizas. La performance continuaba aún con la artista dejando caer más cenizas, para finalizar vertiendo el resto de ellas sobre sí misma.

<sup>55</sup> “Cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su incommensurabilidad”. Zweig, S. (2012): *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones sequitur., p.44.

<sup>56</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

para alcanzarla.

Estamos siendo testigos de cómo el individuo como ciudadano, gradual y exponencialmente, no confía en los estamentos sociales en los que antes depositaba su confianza y seguridad. Del mismo modo acontece que observamos cómo frente a ese derrumbamiento de los frágiles pilares que enuncian una felicidad alcanzada a través de cierta superficialidad y dentro de la propia contradicción que subsiste, cada vez un mayor número de personas comienzan a cuestionar los valores de vida instaurados como los que encomendaban y exaltaban la pareja ideal formada por un exceso de trabajo abnegado y riquezas materiales como hitos fiables de una felicidad estable<sup>57</sup>. Tal y como dice Bauman, “Los riesgos y las contradicciones siguen siendo producidos socialmente; solo se está cargando al individuo con la responsabilidad y la necesidad de enfrentarlos”<sup>58</sup>. Estas artistas forman parte de una sociedad en la que son testigos directos, gracias a los medios de comunicación *secundarios*, de las incongruencias propias que surgen de una fractura: personas que continúan viviendo bajo un legado de idolatría hacia el trabajo (trabajo por el trabajo), mientras al mismo tiempo aparecen en portada cada vez más muertes<sup>59</sup> por exceso de horas computadas<sup>60</sup>. El individuo es testigo *in situ* de la persistente variabilidad de ciertos patrones sociales, sobre todo de aquellos que se juzgarían mejor como estables al ser los encargados, en primera instancia, de dar unas respuestas válidas a un sujeto que vive bajo las normativas que éstos crean. El individuo testigo es al fin y al cabo, un testigo deformado por esa propia variabilidad; su prisma de enfoque, su juicio está contaminado por esas normativas aprendidas de las que, en un principio depende. El desdoblamiento pues dentro del sujeto contemporáneo, en especial de aquel que toma conciencia y responsabilidad sobre su propio destino, parece una característica, tal y como vamos a ver, incuestionable así como imprescindible. Con todo esto, no es de extrañar que una de las propiedades más destacables del individuo contemporáneo sea pues, la fatiga<sup>61</sup> aparezca esta

---

<sup>57</sup> Crisis económicas han hecho de esto un imposible, si bien parece que las figuras y empresas que detentan ese poder, no cesan en intentar recuperarse a través de los mismos sistemas y medidas.

<sup>58</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.40.

<sup>59</sup> Por no hablar del mayor número de enfermedades producidas por el estrés. Así como por el sedentarismo.

<sup>60</sup> En Japón, que ha acaparado varias portadas de diarios internacionales (las cifras oficiales sitúan en 2310 las muertes producidas por exceso de trabajo en 2015 en el país nipón) existe un nombre específico para este fenómeno *in crescendo*: *karoshi*. ([www.bbc.com/mundo/vert-cap-37391172](http://www.bbc.com/mundo/vert-cap-37391172)). Si bien no es el único país con esta problemática, en China el *karoshi* o *guolaosi* (en chino) se cobra muchas más vidas, y es un fenómeno que está expandido: México, Estados Unidos o Inglaterra adolecen de problemas similares: jornadas de trabajo excesivamente largas, estrés en el trabajo, presión, falta de sueño, deficiente alimentación, etc.

<sup>61</sup> Si bien esta fatiga puede reflejarse de diversas formas, resumiéndolas en dos: la pasiva y la activa. El individuo fatigado de manera crónica que vive su vida como espectador maleable de una mala serie de culebrones, y el individuo que, en el otro extremo, lo deja todo y se va a vivir a un bosque. No son aislados los casos de personas que en la actualidad dejan de lado la vida más “tradicional” centrada en el desarrollo y crecimiento laboral y la adquisición de riquezas y posesiones, y retornan a una vida más “sencilla”. Ya en 2013 El País publicaba un artículo al respecto “Si acudimos al Instituto Nacional de Estadística (INE), vemos que efectivamente hay más personas que dejan las ciudades más grandes para ir al pueblo que viceversa. La vuelta al campo es un fenómeno extendido en las sociedades avanzadas. (...) Es cierto que hay que tomar las cifras con prudencia, pues algunas de estas migraciones son personas que dejan la ciudad para establecerse en un pequeño pueblo del extrarradio y no en el medio rural más alejado de las urbes, pero aun así son números que invitan a la reflexión.”. Extracto del reportaje

disfrazada, o más bien, que se presente ante los ojos de los demás, como consentimiento. Aparezca ya como momentánea o crónica, es una fatiga que sirve de herramienta para los propósitos que el *poder* decida sobre el sujeto. Es quizás por eso que podríamos decir que en consecuencia, actualmente la performance tiene más sentido, si cabe, que nunca. Es ese ser testigos del fracaso, ese reconocer como ajenos los patrones que los estamentos de poder ofrecen lo que hace que el individuo comience a enfrentar nuevas formas independientes a través de la utilización de herramientas, quizás, poco convencionales, como en nuestro caso, lo es la performance.

### 3.1.1. Las cenizas. Breves apuntes para la comprensión de un contexto

Para poder comprender qué nos revela esa necesidad de autoconocimiento en nuestro plano de estudio, primero tendremos que situar la relevancia de esta disciplina en la sociedad contemporánea. Y para ello, hay que comenzar por distinguir lo fantástico que es, no ya dentro del mundo del arte sino dentro de un panorama actual más amplio, que actualmente la performance sea una disciplina que esté desarrollándose, es decir, que verdaderamente tenga espacio para poder desenvolverse.

Dejando a un lado que la performance, como disciplina artística sigue en cierto sentido estando oculta, conservando un alto grado de incomprensión e incluso cierto rechazo, la realidad de la situación actual es que es una disciplina que en efecto, se da, su existencia es irrefutable. Así mismo, contemporánea es la característica, en la actualidad intrínseca en la disciplina, de la existencia de la mujer como parte protagonista de la misma. En consecuencia, ésta detenta un papel de poder indispensable en la materia con la derivada sacudida social que representa ya no su mera existencia, sino su emprendimiento y composición de acciones que producen en reflejo, una turbación y fractura sociales. En efecto, si el papel de la mujer como artista dentro del paisaje artístico continúa a día de hoy siendo escasamente relevante si se lo compara al de su compañero el varón, resulta notable que, por el contrario, dentro de la propia disciplina de la performance, haya un número tan alto (en comparativa) de mujeres performers. Esta disciplina, de características singulares que caminan de manera frecuente fuera de los patrones en los que sí participan las otras disciplinas artísticas, se hizo eco ya desde los años 70 del trabajo que llevaban a cabo las performers que en conjugación con los movimientos de liberación femenina, adquirieron poco a poco cierta notoriedad y reconocimiento debido al compromiso con sus acciones, habitualmente extremas. Y es

---

“*Me voy al pueblo*”, Corcecuera, A (2013): *Me voy al pueblo. El País* [en línea]. 18-02-2013. Disponible en [https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081\\_260982.html](https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081_260982.html) [consultada el 02-12-2017].

gracias a esta lucha dentro de la disciplina paralela al nacimiento, desenvolvimiento, crecimiento y asentamiento de movimientos feministas, que resulta que en la actualidad que la mujer performe ya no sea una lucha, sino que es un hecho. Por otro lado, solo hay que volver los ojos hacia la generación de nuestros abuelos, personas que por otra parte han tenido tal relevancia en la vida de las artistas que son parte de su inspiración y temática<sup>62</sup>, es decir, volver la mirada tan solo hacia un par de generaciones atrás, para darnos cuenta que algo verdaderamente significativo ha cambiado. Si estuviéramos delante de un fruto que fuera consecuencia tan solo de un proceso artístico, poco tendría de relevante para esta investigación. Sin embargo, la performance, como disciplina artística que es, actúa como un espejo sobre el que podemos observar, si miramos con atención, ciertos indicios que trabajan como pistas que marcan esa huella que refleja problemáticas de interés social. Volviendo a la ventaja que entraña esta disciplina para la lectura de ciertos elementos de nuestra contemporaneidad, si enfrentáramos a una persona de aquella generación, *hija de la guerra* y acostumbrada a un orden social estricto, dador de seguridad y así mismo estricto, a una performance, no es difícil imaginar en efecto, que el choque sería desastroso. La reacción más segura por parte de esta persona sin duda sería de rechazo instantáneo y absoluto, que juzgaría lo que está viendo, en el mejor de los casos, como locura o tomadura de pelo. Es interesante reflexionar que en tan solo dos generaciones, el salto ha sido gigantesco (y no nos estamos refiriendo en un nivel artístico que aquí no nos incumbe, sino a un nivel social). Aquella generación, continuadora de las cenizas de un orden social, vivía bajo una creencia casi ciega en su propia confianza, ya caduca de hecho, hacia el poder superior de una entidad protectora también superior. “(...) *el propio Estado parecía la garantía suprema de esta estabilidad. Los derechos que otorgaba a sus ciudadanos estaban garantizados por el Parlamento (...) y todos los deberes estaban exactamente delimitados (...) Todo el mundo sabía cuánto tenía o cuánto le correspondía, qué le estaba permitido y qué prohibido. Todo tenía su norma, su medida y su peso determinados*”<sup>63</sup>. Ese Estado o Parlamento a los que se refiere Stefan Zweig, bien puede ser representado por una deidad, un famoso o un líder político. La transferencia de la responsabilidad propia ha sido depuesta en diversas figuras y representantes. Lo que aquí interesa es la pérdida de esa confianza en la medida en la que se destruye (o transmite parcialmente) la figura del *héroe*<sup>64</sup> (como figura que recibe la transferencia de poder, pero más aún, de responsabilidad) que veremos más adelante.

Para desarrollar esta idea, comenzaremos por tener en cuenta la observación de que el individuo

---

<sup>62</sup> La artista Yolanda Benalba utiliza en varias de sus performances alfileres de lágrima blanca en recuerdo a su abuela. La artista también hace alusión a aquellos momentos específicos en los que su abuela le enseñó a coser.

<sup>63</sup> Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer*. Barcelona, Acantilado, p.17.

<sup>64</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.

contemporáneo, y más aún aquel que conforma las generaciones más jóvenes<sup>65</sup>, parece huérfano absoluto de este sentimiento de confianza<sup>66</sup>, ya no únicamente en un organismo superior como guía y ordenador de un caos, ya sea éste organismo religioso o político, sino falta de confianza en el futuro mismo<sup>67</sup>: “(..) *el servicio doméstico ahorra para un seguro de previsión para la vejez y pagaba su entierro por adelantado, a plazos. Solo aquel que podía mirar al futuro sin preocupaciones gozaba con buen ánimo del presente*”<sup>68</sup>. A lo que nos estamos intentando referir no es a la pérdida de confianza hacia el orden por el orden, sino a la polémica que surge al cuestionar la veracidad de la propia seguridad que otorga ese orden. Para ser más concretos, muchas de las acciones de estas artistas, aquellas que se centran en la búsqueda de la nueva definición de mujer y en consecuencia, en la crítica hacia las normas y definiciones instauradas, muestra, no solo una falta de confianza hacia esa figura ordenadora, sino una clara revuelta hacia el orden que ésta impone con sus delimitaciones en referencia a la mujer. La artista María Gimeno, realizó una acción que llamó *Queridas viejas* (2017), en la que coge el popular libro de *Historia del Arte* de Gombrich<sup>69</sup>, en el que resulta no haber ninguna figura artista femenina, y lo raja con un cuchillo de cocina, introduciendo las artistas que en el mismo faltan:

*“Y básicamente lo que yo hago es que intento solventar el grave error que comete Gombrich que en su libro de Historia del Arte no incluye ni a una sola mujer artista, y que es un libro de género masculino ¿no? Entonces (...) yo lo que voy haciendo es que voy... nt... cojo el libro de Gombrich con un cuchillo y una tabla de cocina y cada vez que... y entonces voy hablando de las mujeres artistas a lo largo de la historia. Entonces cada vez que surge una nueva mujer artista, pues... cojo el libro, rajo con el cuchillo y meto la página que falta. Y... y bueno, pues... pues eso hago. No sé... a mí me fastidia muchísimo que a las mujeres nos tengan ninguneadas... en la historia del arte... sobre todo lo que más me fastidia es que... cuando yo estudié historia del arte tanto en*

<sup>65</sup> Si bien hasta hace poco se seguía educando a los niños en las escuelas en la creencia de un futuro lineal: estudio determinado para conseguir un trabajo determinado.

España en particular, con los puestos de funcionariado tiene una clara inclinación a aferrarse a un puesto de trabajo perpetuo otorgador de estabilidad. Por el contrario, las nuevas generaciones, testigos de la última crisis económica, la desintegración del bipartidismo en España, el crecimiento a través de sistemas digitales, etc., viven una realidad de futuro en forma de espejismo deformado.

<sup>66</sup> “Somos, o así nos sentimos a nosotros mismos, los que han llegado tarde los platos ya se están retirando. “Señoras y caballeros, cerramos”; suena la despedida”. Steiner, G. (2005): *Gramáticas de la creación*. Ediciones Siruela. Madrid, p.12.

<sup>67</sup> “Porque, en un presente inconexo cada uno de los hechos que conforman la actualidad, al no poder determinarse como efecto de un acontecimiento pasado ni como preparación de un acontecimiento del porvenir, al escindirse y presentarse en ese aislamiento espléndido y monstruoso, amenaza con convertirse en una especie de asesinato a sangre fría”. Pardo, J.L. (1996): *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, p.239.

<sup>68</sup> Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer*. Op.cit., p.19.

<sup>69</sup> E.H. Gombrich, (2008): *La Historia del Arte* (16ª Ed), Londres: Phaidon Press Limited. Este libro, publicado inicialmente en 1950, podríamos decir que se considera obra de cabecera en las universidades que imparten arte en parte por la cantidad de ilustraciones que el libro contiene (más de 400). En él, el autor hace un recorrido por la historia del arte desde la antigüedad hasta la época moderna.

*el colegio, en cou... como en... en la facultad... me pareció tan natural que no hubiese mujeres artistas.... o sea es que... ni me lo cuestioné”<sup>70</sup>.*

Si bien parece evidente, en un momento como el actual, que esta artista se revuelva ante la ausencia total de figuras artistas femeninas presentes en este clásico de la Historia del Arte, tenemos que apercibirnos que este libro se continúa dando a día de hoy en las universidades como estudio indispensable, sin apoyo por ejemplo, de un secundario que ofrezca figuras femeninas. No es tanto que Gimeno discierna asombrada la falta de mujeres artistas (ya que como ella misma comenta en la entrevista, durante sus estudios no reparó), sino que tome posesión de la responsabilidad de esa falta y abra un camino de diálogo y crítica que se dirige hacia un cambio.

La sociedad que conocemos hoy en día es el resultado de constantes y estrepitosos cambios. Ahondar en cada uno de los frentes que han sufrido modificaciones, así como en la descripción de los pormenores de todos los factores que lo componen, resulta del todo inabarcable para una sola investigación. Lo que sí se puede deducir gracias a la concordancia entre trabajos de diferentes autores<sup>71</sup>, es que si bien el cambio, extremadamente rápido, y al mismo tiempo progresivo, podríamos rastrear el comienzo del *declive* en los sucesos de mediados del siglo XX, en especial la Segunda Guerra Mundial<sup>72</sup>, que produjeron un cambio drástico en el individuo cuya huella puede aún hoy en día observarse. “*Nos alejamos de la radio, que había lanzado al espacio un mensaje que iba a durar siglos, un mensaje destinado a transformar totalmente nuestro mundo y la vida de cada uno de nosotros, un mensaje que encerraba la muerte para miles de los que escuchaban en silencio; aflicción y desventura, desesperación y amenaza para todos (...) Aquello que yo temía más que a la propia muerte, la guerra de todos contra todos, se había desencadenado por segunda vez*”<sup>73</sup>. El orden<sup>74</sup>, esa entidad superior que podía aparecer representada por una o por diversas figuras como la Monarquía, la Iglesia<sup>75</sup> o el Estado (incluyendo en el Estado aquellas figuras políticas con

---

<sup>70</sup> María Gimeno (Madrid). Fragmento entrevista (24/06/2015).

<sup>71</sup> Stefan Zweig, Ernest Becker o George Steiner.

<sup>72</sup> En el caso de España, añadir la Guerra Civil Española.

<sup>73</sup> Zweig, S. (2001): *El mundo de ayer*. Op.cit., p.545.

<sup>74</sup> “El “orden” significa monotonía, regularidad, repetición y predictibilidad; llamamos “ordenado” a un entrono solo cuando se considera que algunos acontecimientos tienen más posibilidades de ocurrir que sus contrarios, cuando otros acontecimientos no tienen casi posibilidad de producirse o son directamente descartados. Eso implica que alguien, desde alguna parte (un Sr Supremo, impersonal o personal), debe manipular las positivadas y cargar los datos, ocupándose de que los acontecimientos no se produzcan azarosamente. (...) En ese mundo todo tiene un propósito, aún cuando no esté claro (momentáneamente para algunos, pero para siempre en el caso de la mayoría) cuál es.” Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., Buenos Aires., p.61.

<sup>75</sup> Ya nos avisó Nietzsche al respecto, “Llega ya la época en que tendremos que pagar el haber sido cristianos durante dos milenios: perdemos la fuerza de gravedad que nos permitía vivir, hace ya tiempo que no sabemos de dónde venimos y adónde vamos”. Nietzsche, F. (2006): *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF, S.A. p.49.



relevancia social<sup>76</sup>), desaparecería progresivamente, acompañando a la vez que propiciar de manera progresiva ese declive. “(...) Y sabía que una vez más todo lo pasado estaba prescrito y todo lo realizado, destruido: Europa, nuestra patria, por la que habíamos vivido, sería devastada más allá de nuestras propias vidas”<sup>77</sup>.

Para poder comprender qué fue, en principio, aquello que produjo la grieta que resultó definitiva para la ruptura de unos cimientos que parecían asentados, habrá que pararse y mirar de frente (quizás tintada esa mirada de algo de nostalgia), a un *mundo* que creía instauradas ciertas normas morales de conducta (lo bueno y lo malo, el deber, la familia<sup>78</sup>, etc.) que garantizaban el buen funcionamiento de su propia maquinaria, que se enfrenta súbitamente con una crueldad fuera de contexto. Esta crueldad, precedida por la Primera Guerra Mundial, relumbrará en la Segunda Guerra Mundial, que será la que provoque la fractura. Porque no fue una crueldad conocida la de ésta segunda guerra, no estamos hablando de la crueldad propia de un campo de batalla, sino de la crueldad de los campos de concentración, que puso el horror frente al espejo donde la sociedad se reflejó atónita e incrédula: “(...) si el exterminio nazi de los judíos europeos fuera una “singularidad”, no tanto por su amplitud – el estalinismo mató bastante más- como por su motivación. En éste una categoría de seres humanos, incluidos los niños, fueron declarados culpables de existir. Su crimen fue la existencia, fue la simple pretensión de vivir”<sup>79</sup>. Mucho cambió a partir de este momento. En una época marcada por el progreso de los canales de comunicación, la propaganda y los dispositivos productores de imágenes, la sociedad asistía con espanto y casi en directo, a los acontecimientos que estaban teniendo lugar. Esas imágenes realistas y en movimiento, llevaban a todas las conciencias presentes en cada cine o sala de proyección, la monstruosidad que cabía dentro de la propia condición humana.

*“Sin embargo, aunque se permita la nostalgia selectiva la ilusión, la verdad persiste: para la totalidad de Europa y Rusia, este siglo (el pasado) se ha convertido en un período invernal. Entre agosto de 1914 y la “limpieza de los Balcanes”, los historiadores calculan en más de setenta millones el número de hombres, mujeres y niños víctimas de*

<sup>76</sup> Si bien, respecto a la aparición de figuras líderes, aún hoy en día podemos ser testigos de cierto renacimiento de esa fe, cuando la figura en sí aparece como portador de ideologías revolucionarias. Quizás, este detalle crea cierta controversia respecto a la afirmación realizada de la pérdida de confianza. Habrá que entender, que si bien en la actualidad esa confianza hacia un líder determinado, suele ser variable y de fácil combustión, pero ante todo, es aislada, es decir, no hay una confianza natural (por llamarla de alguna manera) hacia esas figuras. En el caso de que acontezca, esa confianza es parcial y la figura en la que ésta se deposita primero tiene que probar su valía.

<sup>77</sup> Zweig, S. (2001): *El mundo de ayer*. Op.cit., p.546.

<sup>78</sup> “Era un mundo ordenado, con estratos bien definidos y transiciones serenas (...) El ritmo de las nuevas velocidades no había pasado todavía de las máquinas al hombre; el tiempo y la edad tenían otra medida. Se vivía más reposadamente y, si intento evocar las figuras de los adultos que acompañaron mi infancia, me llama la atención que muchos de ellos eran obesos desde muy temprano”. Zweig, S. (2001): *El mundo de ayer*. Quaderns Crema. Barcelona., p.16.

<sup>79</sup> Steiner, G. (2005): *Gramáticas de la creación*. Ediciones Siruela. Madrid., p.14.

*la guerra, del hambre, de la deportación, del asesinato político y de la enfermedad. Anteriormente ha habido atroces episodios de peste, de hambre o matanzas; sin embargo, el fracaso de lo humano en el siglo XX tiene sus enigmas específicos. No surge de los jinetes de la lejana estepa o de los bárbaros en las fronteras lejanas. El nacionalsocialismo, el fascismo, el estalinismo (...) brotan del contexto, del ámbito y los instrumentos administrativos y sociales de las altas esferas de la civilización, de la educación, del progreso científico y del humanismo, tanto cristiano como ilustrado”<sup>80</sup>.*

De hecho no hay que irse lejos o rebuscar muy hondo, la realidad de nuestra política española es clara al respecto; aún en la actualidad dentro del discurso de los actuales partidos políticos, se sigue introduciendo la Guerra Civil así como ciertas medidas tomadas y consecuencias de la posguerra de la misma, como parte de su universo, declaración o discurso político. Si bien, lamentablemente, estos discursos suelen coincidir con sucesos de más urgencia, solapando éstos y siendo pues no más que un reflejo mismo de esa decadencia acontecida y que sigue su progreso: los políticos<sup>81</sup> parecen utilizar una política de odio que preconiza y ensalza los sentimientos de grupo anclados en un horizonte ya lejano, como manipulación de un presente vacío de propuestas e intenciones claras y reales frente a problemáticas reales de actualidad. Fuera de ideologías, parece evidente que muchos ciudadanos se encuentren desencantados ante la falta de transparencia y practicidad de la mayoría de los partidos políticos actuales. No es de extrañar el fenómeno que parece común en diversos países de falta de participación generalizada en la vida política del país.

### **3.2. La performance, herramienta de autonomía.**

Una de las consecuencias heredadas de la Segunda Guerra Mundial, y que se fue expandiendo progresivamente pero a una velocidad exponencial hasta la actualidad, fue la falta de confianza en esa entidad superior. “No era yo el único que tenía esta sensación de inseguridad. Poco a poco la inquietud fue extendiéndose por toda Europa. El horizonte político se oscureció desde el día en que Hitler atacó Austria”<sup>82</sup>. El autor Stefan Zweig describe convenientemente la provocación de ese sentimiento cuando, estando refugiado en Inglaterra, la población inglesa descubre, tras varios días de festejos (después de una época insufrible de miedo y tensión) en la creencia de que Chamberlain

---

<sup>80</sup> Ibidem, p.13.

<sup>81</sup> “Ahora que la visión de una sociedad buena y justa está ausente del discurso político, no es raro que (tal y como observara Sennet hace ya veinte años) personas se conviertan en espectadores pasivos de un personaje político que les ofrece sus sentimientos y sus intenciones, en vez de sus actos, para que los consuman”. Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.116.

<sup>82</sup> Zweig, S. (2001): *El mundo de ayer*. Op.cit., p.517.

en su tercera reunión con Hitler, había conseguido un pacto para no entrar en guerra, tal y como se les había anunciado por los medios de comunicación, que su gobierno, su presidente les había mentado, y no solo no había pactado la paz, sino que había capitulado la rendición<sup>83</sup>. Esta falta de confianza generada a través de la manipulación de información también produjo una alteración en la figura del héroe.

*”Todo ello nos conduce a reflexionar con nostalgia sobre lo poco heroico que es el ser humano corriente, incluso cuando sigue a un héroe. Solo le traspasa su propia carga; le sigue sin reservas, con un corazón deshonesto. (...) Incluso cuando alguien fusiona su ego con el padre autoritario, el “hechizo” lo crean sus propios intereses limitados. Las personas utilizan a sus líderes casi como una excusa. Cuando se someten a las órdenes de un líder, siempre se pueden reservar el sentimiento de que estas órdenes son ajenas a ellas, que la responsabilidad es del cabecilla, que los actos terribles que están cometiendo son en su nombre, no en el suyo propio”<sup>84</sup>.*

Sin entrar de lleno en este punto, ya que sería extremadamente extenso, apuntar efectivamente la crisis existencial que ha devenido ya no, en la aniquilación del héroe, entendiendo aquí por héroe a la figura política guía, sino a la depravación que estriba en la multiplicidad de héroes actuales, personificados por actores, músicos, empresarios, modelos de belleza, así como del surgimiento de los nuevos *héroes-malos* o *anti-héroes*, aquellos que en sí mismos atesoran características repudiadas en el acontecer diario.

Como consecuencia de esa aniquilación del héroe, así como de la supresión de la confianza en el mismo (una desconfianza hacia esa entidad ordenadora del presente y el futuro, donadora de verdad<sup>85</sup>), sobreviene la desconfianza del vecino. Al igual que en gran escala en la Segunda Guerra Mundial (países vecinos), España se vio dividida por una guerra que enfrentaba a los españoles, no contra un invasor desconocido, sino contra ellos mismos: el enemigo era el hermano, un amigo, el panadero, etc.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Si bien, esa capitulación no se llevó a cabo ya que la población inglesa entró en guerra.

<sup>84</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.206.

<sup>85</sup> “En la época moderna la verdad ya no puede salvar al sujeto. El saber se acumula en un proceso social objetivo. El sujeto actúa sobre la verdad, pero la verdad ha dejado de actuar sobre el sujeto. El vínculo entre el acceso a la verdad –convertido en desarrollo autónomo del conocimiento- y la exigencia de una transformación del sujeto y del ser del sujeto por el propio sujeto se ha visto definitivamente roto”. Foucault, M. (1987): *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta., p.41

<sup>86</sup> Zweig cuenta así mismo cómo, estando en Vigo, presencia como unos chavales, labradores, pastores, etc., entran en una casona, acompañados por un sacerdote, y salen completamente transformados en soldados equipados y pertrechados. “Delante del ayuntamiento, donde ondeaba la bandera de Franco, estaban de pie y formados en fila unos jóvenes, en su mayoría guiados por curas y vestidos con sus ropas campesinas, traídos seguramente de los pueblos. De momento no comprendí para qué los querían. (..)Pero al cabo de un cuarto de hora, los vi salir del

Estos conflictos bélicos no es que produjeran solo muertes, sino que despersonalizaron al individuo, convertido en un instrumento de manipulación, en un número de encuesta, en una cuantía, en una cifra administrativa. La Guerra Civil y su consecuente política del odio, ha tenido tal alcance en la mente del individuo español que sigue, como hemos ya mencionado, siendo parte integrante de los discursos políticos de actualidad; el fruto podrido del rencor es un producto producido en suelo español hacia el propio español: los unos contra los otros. Por otra parte, la sensación de fatalidad y de falta de confianza en el Estado parece ser cada vez mayor si revisamos el actual panorama político español, poblado de contradicciones: la creciente ausencia de votantes activos, la creación de grupos de resistencia, manifestaciones multitudinarias, fractura de los partidos políticos que parecían estables, etc.<sup>87</sup>, provocado esencialmente tras la entrada de España en la guerra de Irak<sup>88</sup>. Junto con esa pérdida de confianza en el Estado ordenador que aseguraba un orden que parecía correcto y que aplanaba o más bien, traducía el horizonte al que dirigirse, ha venido de la mano la pérdida de confianza en un futuro. Una pérdida de confianza plena de contradicciones donde el cuestionamiento<sup>89</sup> y la búsqueda de la felicidad propia a través de una insatisfacción profunda y que parece generalizada, resulta ser el monolito que hace de guía<sup>90</sup>.

Como derivación y centrándonos más en la contemporaneidad que corresponde a nuestras artistas, nos encontramos con una sociedad cambiante, donde el poder del Estado se encuentra en constante

---

*ayuntamiento completamente transformados. Llevaban uniformes nuevos y relucientes, fusiles y bayonetas*". Zweig, S. (2001): *El mundo de ayer*. Op.cit.

<sup>87</sup> Entrar en detalles sería realizar una tesis sobre este tema, ya que no se puede dejar de lado la gran importancia de las herramientas digitales tales como las redes sociales, que le están dando a todo ciudadano presencia y relevancia, una voz para comunicarse a través de las redes con infinidad de personas, y eso está cambiando así mismo el juicio y el poder de las propias figuras relevantes antes con un poder más absoluto.

<sup>88</sup> El presidente de entonces, Jose María Aznar, decidió entrar en la guerra a pesar de un mayoritario y claro "no" de la población en España (los sondeos situaban en un 90% la negativa popular). No fue el entrar en guerra lo que provocó la, quizás, definitiva fractura de la de por sí débil confianza de la población en el Estado, sino el factor de que el mismo pidiera opinión al pueblo para tomar una decisión, y, habiendo estado en conocimiento de ésta, haberla rechazado.

<sup>89</sup> "El conocimiento de uno mismo y el conocimiento de la naturaleza no se encuentran por tanto en una especie de oposición alternativa sino que están absolutamente ligados en el sentido de que el conocimiento de la naturaleza nos revelará que no somos más que un punto cuyo único problema consiste precisamente en situarse a la vez allí donde se encuentra y aceptar el sistema de racionalidad que lo ha insertado en este lugar del mundo". Foucault, M. (1987): *Hermenéutica del sujeto*. Op.cit., p.41.

<sup>90</sup> "¿Qué es el mundo para mí? Un monstruo de fuerza, sin comienzo ni fin... que no se agota, sino que solo se transforma... rodeado por la "nada" que lo limita... no se extiende a lo infinito... un mar de fuerzas, en sí mismas impetuosas y agitadas... volviendo eternamente, con inauditos años de retorno, con el flujo y el reflujo de sus configuraciones, que van desde las más simples a las más complejas, de lo más fijo y frío... a lo más salvaje y más contradictorio, y luego, volviendo de la plenitud a lo simple, del juego de las contradicciones al placer del acuerdo, se afirma, en igualdad de sus caminos y de sus años, bendiciéndose a sí misma... como un devenir que no conoce detención alguna... ni fatiga alguna. (...) el que eternamente se crea a sí mismo; el que eternamente se destruye a sí mismo... tal es mi "más allá del bien y del mal": sin meta, al menos que ésta se encuentre en la dicha del círculo; sin voluntad, a menos que un anillo tenga, por sí mismo, buena voluntad. ¿Queréis un nombre para ese mundo? Semejante mundo es la voluntad de poder y nada más. Y también vosotros mismos sois esa voluntad de poder, y nada más". Friedrich Nietzsche en Cañas, J.L. (2008): *Kierkegaard y Nietzsche: una lectura antropológica actual*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía III. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Vol. 25:371-406. ISSN: 0211-2337., p.400.

revisión<sup>91</sup> y reestructuración. “(...) *el rasgo más sobresaliente, de hecho constitutivo, de esa sociedad era la confianza: confianza en uno mismo, en los demás y en las instituciones. Los tres depositarios de la confianza eran igualmente indispensables. Se condicionaban y sustentaban mutuamente. (...) Como lo resumiera Nigel Thrift recientemente, “es muy difícil depositar confianza en organizaciones que al mismo tiempo están siendo “achicadas”, “reestructuradas y “racionalizadas”*”<sup>92</sup>. Efectivamente podemos observar cómo la política española se ha complejizado, disgregándose, amplificándose y deformándose, creando un panorama ciertamente desolador que crea una falta de confianza en un individuo que sufre cada vez en mayor medida, una desilusión y rechazo<sup>93</sup> hacia figuras de las que depende económica, laboral y judicialmente, pero de las que, ahora, se desliga moral y vitalmente. Y es precisamente el momento posterior a esta pérdida de confianza, es decir, el momento de la toma de conciencia de la misma, la que parece estar generando nuevos planteamientos descentralizados, es decir, desligados de ese *poder* general (entidad poderosa). Tomaremos para este caso la performance *Gallarda*<sup>94</sup> (2013, Santiago de Compostela), en la que la artista Ana Gesto, denuncia las medidas tomadas por Gallardón (de ahí el nombre de la acción) en contra del aborto.



Fig.1 Ana Gesto en *Gallarda*. Fotografía de detalle tomada del vídeo colgado en YouTube<sup>95</sup>.

<sup>91</sup> Como consecuencia a la entrada de España en la guerra de Irak (2003), y la crisis financiera nuevos grupos de resistencia política que reivindicaban una mayor democracia se fueron formando, tales como el 15-M (o también llamado “movimiento de los indignados”, 2011), dando como consecuencia, revisión de los partidos políticos instaurados (a través de investigaciones sobre fraudes, etc.) y nuevos partidos políticos que comenzaron a resaltar en el panorama político español tales como Podemos y Ciudadanos, desestabilizando el bipartidismo asentado en el panorama político español.

<sup>92</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit. p.,176.

<sup>93</sup> “(...) *la pérdida de fe pública en las anteriores pautas y modos de vida; la pérdida de fe, hasta el cinismo, en las autoridades tradicionales; la falta de ánimo y el deseo de cumplir con las normas de conducta recibidas de la generación anterior y su sabiduría*”. W. Fernandez, J. (2010): *Los tónicos de la voluntad. Sobre la regeneración y la revitalización de las naciones*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXV, n.1. pp. 11-44. Enero-Junio 2010. ISSN: 0034-7981. , p.39.

<sup>94</sup> *Gallarda*, Ana Gesto.

<sup>95</sup> Foto archivada el 28-11-2017. Consultar vídeo Ana Gesto (2013) *Gallarda*. [video en línea] disponible en

En ella la artista, vestida con un traje de baño y gorro de competición, está sentada en una silla que se encuentra colocada en una esquina. Rodeada de paredes blancas, la artista tiene entre sus pies una palangana blanca. A medida que la performance va desarrollándose, la artista bebe de una taza también blanca de la que va bebiendo un líquido rojo. A medida que la artista bebe de la taza, el líquido se va escurriendo por el cuello, salpicándole las piernas, los pies, parte de las paredes que la rodean, etc., y llenando poco a poco la palangana.

*“Pa mí es brutal, y... y en gallarda pos pa mí... claro era... quería que fuera dura, cañera... ahí en gallarda sí que vuelve a ser... ahí sí que es activista a saco, esa sí es una pieza total mente activista y... feminista clara, pero esa fue además momento Gallardón, aborto, y... esta pieza estaba ya ahí pendiente y fue pas! la saco, pa lante. Esa sí es totalmente... activista, hiperactivista, o sea... y por eso es gallarda, de gallardía, de Gallardón, de de... de la sangre, la regla... todo está ahí, el aborto, el... todo está ahí ¿sabes? el atuendo es...es competición, competitivo es... soy la ganadora... nadando en vino, claro es... era... sí sí, es eso. Es... campeona ¿sabes? De campeona... es... está el himno de España Ta ta ta ta ta tá... pos eso es me acabo de llevar el... el premio. Vamos por... me he bebido el más.... más vino que nadie. He abortado veinte millones de veces.... todo por ahí... sí... es brutal... es... había... fue... esa me gustó hacerla ¿eh? esa me gustó mucho hacerla, estaba enfadadísima cuando hice esa pieza”<sup>96</sup>.*

En esa pieza, Gesto utiliza la performance como herramienta subversiva de crítica política. De hecho, se ve conveniente hacer un pequeño paréntesis para comentar esta crítica política desde la descripción que el antropólogo James W Fernandez realiza sobre ciertos argumentos de Unamuno, una buena comparación para la obra de Gallarda. W. Fernandez inspecciona cómo el filósofo se enfrenta, mediante la metáfora utilizada en su escritura, a la crisis de su nación, y éste lo realiza, tal y como W. Fernandez describe, no desde la generalidad, sino desde lo personal, tal y como Gesto afronta en esta pieza, la prohibición del aborto por parte del Estado, y lo afronta desde la acción que realiza desde una perspectiva personal, desde la opinión propia. *“Unamuno se vale del paisaje de Castilla, con sus severos contrastes de vega y montaña (...) por un lado y, por el otro, el mar con sus profundidades escondidas, silenciosas pero fecundas y llenas de posibilidad. Meseta y mar son las metáforas que representan el contraste presente en el carácter español (...) No es que la metáfora de la salud perdida y la enfermedad del Estado no tuvieran valor para Unamuno, pero éste no relacionaba su estado personal tan directamente con el de la nación. El sensato y severo*

---

<https://www.youtube.com/watch?v=l0zMsi9j-Sg>

<sup>96</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

*filósofo (...) intentaba enfrentarse directamente con el complejo problema del carácter español -o mejor, del carácter castizo- sin preocuparse por comprobar empíricamente lo ajustado de sus, sin duda, agudas observaciones*<sup>97</sup>. Está fuera de lugar decir que comparar un escrito con una acción, es de por sí arduo por la distancia que existe entre ambas disciplinas, si bien, se encuentra en este caso específico, ciertas ligaciones que ayudan a entender la perspectiva de Gesto a la hora de afrontar la acción. Y efectivamente, Gesto no realiza una crítica fundamentada en datos específicos políticos, no recaba información específica o genera un estudio en profundidad, Gesto como artista, como performer, genera el discurso tal y como lo hacía Unamuno (salvando las distancias disciplinares), desde un plano más subjetivo (igualmente fundamentado). El uso de la metáfora está implícito en Gallarda, y su aparición está justificada si entendemos ésta como necesario vehículo<sup>98</sup> para crear lenguaje o comunicación. Desde esta perspectiva, la metáfora se presenta como creadora de una unión o ligación entre la artista y el público, como origen de un discurso en directo que habla al otro desde la sutileza propia de aquello que habla desde el imaginario que surge desde lo personal<sup>99</sup>. Parece evidente, que lo que le da valor a pieza de Gesto como pieza de crítica social contemporánea es el discurso que ésta lleva en sí misma, la intencionalidad o pensamiento descriptivo y crítico, sustentado de igual manera en la realidad del acontecer de la misma y en la utilización indispensable de metáforas, donando ese valor determinado que lo aleja de la ficción. En ningún momento la artista pretende realizar una crítica al viento, sino que utiliza su condición de mujer y la afección que siente por el tema tratado, para realizar, a través de la acción un llamamiento real a un cambio. No es casual que la artista vaya vestida con un traje de competición, como tampoco lo es que derrame un líquido rojo que la mancha el cuerpo. Esta performance, no es una carta tirada al mar que puede o no tener un destinatario, sino que exige en su propia actuación, en su propia realización, de la reflexión instantánea de un público que mira. Y es por ese conjunto que forman los presentes, por esa variación que se produce en la acción, que se entrevé en la performance esa herramienta de búsqueda que decíamos parece dirigirse hacia nuevos planteamientos descentralizados.

### 3.2.1. El vacío del desorden.

Cuando comenzamos a desgranar las performances de estas artistas, nos damos cuenta que en sí

<sup>97</sup> W. Fernandez, J. (2010): *Los tónicos de la voluntad. Sobre la regeneración y la revitalización de las naciones*. Op.cit., p.19

<sup>98</sup> “Las metáforas nos mueven, y esta capacidad de movernos reside en el poder que tienen para cambiar nuestros estados de ánimo, nuestro sentido de la situación”. Ibidem, p.112.

<sup>99</sup> “La justificación para tomar interés por la metáfora está en su mayor primacía como recurso para representar la experiencia, y su ventaja está en la mayor claridad con que puede ser definida”. Ibidem, p.91.

mismas atesoran dos características que parecen opuestas: la primera es el pasado, que con su marca más romántica aparece en los objetos cotidianos<sup>100</sup>, en las memorias traídas<sup>101</sup> y encarnado a través del carácter y peculiaridades que lo unen al ritual<sup>102</sup>; y segundo, el presente o contemporaneidad, que se trasluce mayoritariamente a través de la propia disciplina artística, la progresiva complejización teórica de la mano de una mayor simplicidad articular, y la, por llamarla de una manera aproximada, excentricidad o extravagancia de las acciones.

La performance como herramienta<sup>103</sup> resalta en primer lugar como obligatoriedad la medida, en términos de lentitud. En ocasiones, es a través del análisis del contrario que descubrimos la motivación primaria. ¿Qué es sino esta propiedad de la performance de atesorar acciones en un tempo tan específico alejado del compás casi esquizofrénico de un acontecer ordinario? Las características integrantes del panorama social que describimos, aquellas que forman parte también de nuestras artistas<sup>104</sup>, aquellas de las que también se nutren para realizar sus acciones performáticas, parecen reflejar una sociedad repleta de infinitud de posibilidades y en sí misma en constante cambio. Pocas cosas parecen dictadas, o mejor dicho, pocas cosas parecen imperecederas. La misma descripción o receta para alcanzar la plenitud y la felicidad, aparece constituida por reglas cambiantes que sugieren una falacia del propio mandato que parecen indicadas para producir única y exclusivamente el aturdimiento del individuo. Y es en esa falacia que la crisis el individuo está constituida, tal y como nuestras artistas se hacen eco. *“El mundo está lleno de posibilidades como una mesa de buffet repleta de platos apetitosos, cuya cantidad excede la capacidad de degustación del más eximio glotón. Los invitados son consumidores, y el desafío más exigente e irritante que deben enfrentar es la necesidad de establecer prioridades: la necesidad de desechar algunas opciones y dejarlas inexploradas. La desdicha de los consumidores deriva del exceso, no de la escasez de opciones”*<sup>105</sup>. Hay varios tipos de restaurantes que disfrutan de mucha popularidad, que ofrecen un modelo interesante e ilustrativo. De ellos, se elegirá uno que parece servir de ejemplo al caso. En este tipo de restaurante, se paga a la entrada una cantidad fija por un menú y por ello, se puede comer todo lo que uno quiera y pueda durante un determinado tiempo, por ejemplo, cuarenta

---

<sup>100</sup> Una cacerola, unos alfileres, un camión, unos zapatos, etc.

<sup>101</sup> La artista Ana Gesto, que en “Intervalos variables”, se hacía un vestido de cacerolas, cada una de las cuales había sido donada por un conocido o amigo y cada una de las cuales traía una historia propia (fotografía en p.159).

<sup>102</sup> Montero, P. (2000): “El cuerpo en peligro”. *Arte, Individuo y Sociedad*. UCM 12: 143-170 ISSN: 1131 – 5598.

<sup>103</sup> “El arte cambia para seguir siendo eficaz en la medida que persigue la meta de un horizonte humano que se mueve con los pasos del hombre. (...) El arte representa, pero no copia. Escruta el contexto de la época y a él se refiere, pero éste no es meramente su molde. El arte avanza en perpendicular hacia los límites del horizonte, se erige frente al contexto para cumplir con su trabajo”. Sanmartín, R. (2011): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.88.

<sup>104</sup> “El artista se acerca y contempla esos límites, los reconoce e investiga. Sobre ellos centra su atención vital para percibir sobre sí mismo los huecos que, como raíz de la forma, va dejando el cincel del sinsentido. (...)”. Ibidem, p.107.

<sup>105</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.68.



y cinco minutos. El comensal se sienta ilusionado delante de una cinta automática colocada diestramente a la altura de sus ojos, sobre la cual van pasando platos de dimensión convenientemente pequeña, con succulentas creaciones. El comensal va retirando los platos inmiscuido en la opresión y la angustia que vienen principalmente de cuatro parámetros: el desconocimiento de los platos que el cocinero posicionará en la cinta, la angustia inherente al acto de elegir un plato y no otro (sofocado por la variedad que se despliega ante sus ojos), la competición respecto del comensal sentado a su lado y el pavor por el tictac del tiempo que se le ha dado. Dudo que pueda verdaderamente disfrutar del sabor y texturas de los alimentos que le van trayendo cuando mira con desesperanza la cinta mecánica que se lleva un plato que ha dudado en retirar de la cinta. Toda la experiencia está regida por la velocidad. Si el comensal fuera capaz de elegir los platos realmente de su gusto y comer a un ritmo pausado, quizás la experiencia merecería la pena. La realidad es que estos restaurantes están fabricados a imagen y semejanza de ciertos patrones que podemos observar en otros estamentos sociales siempre enfocados hacia el consumo. El restaurante no pierde dinero, porque cuenta con la angustia del comensal que ansioso volará de plato en plato para acabar saciado y fatigado mucho antes de lo que le acontecería en una experiencia de almuerzo más tradicional. El individuo sufre de indigestión. Volviendo la vista a lo descrito por Bauman, el comensal es el individuo y los platos de comida la inmensidad de opciones a los que se enfrenta cada día.

Un individuo cansado es un individuo controlable. Igual que el comensal no va a dejar de coger de la cinta repleta de platos que aparecen y desaparecen (precisamente porque desaparecen) durante el tiempo que le han dado para comer, el individuo no va a parar de intentar atrapar las opciones que se le presentan. Es quizás solo en el atragantarse, en la obturación del mismo que cabe encontrar la promesa de concienciación. Una de las claves de la actual *sociedad líquida* que Bauman describe en la que viven y performan estas artistas, es la conformación, la creación de ese individuo saturado, ese individuo intoxicado<sup>106</sup> que se enfrenta a la realidad de que muy a su pesar, la estabilidad puede dejar de existir del día a la noche y todo lo trabajado morir en un instante, ese individuo que se enfrenta con la levedad misma ya no solo de la vida, sino de la vida propia del Estado, deviene casi por propia supervivencia (con el tiempo y de manera progresiva, paralela y retroalimentiva) en un individuo superficial que se vive en la inconstancia del no aferrarse. Podríamos decir que el nuevo capitalismo ha creado un individuo, para empezar, de goma de chicle, de gustos fácilmente adaptables y moldeables de acuerdo a las propias exigencias variables de supervivencia respecto a los dictámenes de su propia sociedad, que acompañen a su propia inconstancia y necesidades de consumo, que asista a los cambios con la mansedumbre propia de quien lo juzga inevitable, y que

---

<sup>106</sup> Heredero de la crisis del individuo que tuvo que enfrentarse a la devastación de dos guerras en menos de 15 años

sobreviva en un tiempo de velocidades estúpidas, a la exagerada exposición a infinidad de estímulos y sobreinformación. Aquel que sobrevive es, en principio, el que es capaz de adaptarse al cambio constante. Y es que el individuo moderno contemporáneo es un individuo extremadamente complejo, creado para sobrevivir en la superabundancia de la nada. El no aferrarse, esa falta de un afecto o devoción duraderos, está íntimamente relacionada con la capacidad hacia una tolerancia a la fragmentación<sup>107</sup>, entendiendo esta como una cualidad actual presente fácilmente por ejemplo en la figura del nuevo empresario, capaz de vivir dentro de una extrema flexibilidad<sup>108</sup> e inestabilidad. Bauman hace una comparación en extremo interesante a este respecto entre dos figuras distantes y completamente opuestas: el magnate Rockefeller y Bill Gates, entre el intento de asentamiento y fortificación del primero, frente a la aparente superficialidad del segundo, llamativamente dotado para no crear vínculo alguno con ninguna de sus creaciones<sup>109</sup>. *“La indiferencia a la duración transforma la inmortalidad de idea en experiencia, y la convierte en objeto de inmediato consumo: la manera en que uno vive el momento convierte ese momento en una “experiencia inmortal””*<sup>110</sup>.

Así pues, y retomando nuevamente lo dicho respecto a la pérdida de confianza en el futuro, encontramos que el individuo actual, además de sobrevivir en el sofoco que supone la sobre estimulación acelerada y cambiante que hemos comentado, convive atragantado por el miedo a su propia naturaleza. La superficialidad que comentábamos, parece no estar producida tan solo por esa pérdida de confianza, sino también porque parece no haber superado el hondo hueco que dejaron las entidades que daban un sentido de continuidad a la existencia del hombre y que la ciencia barrió de un plumazo. Resulta aterradora la conciencia de la propia muerte, de entender la vida como un fragmento con un principio, pero sobre todo con un final. La caducidad de la propia vida sumada con la falta de confianza en un futuro donador de estabilidad y felicidad parece dar como resultado un individuo que podríamos comparar con un barco a la deriva en medio de una tempestad. Parece acertado que en medio de esta desorientación, el individuo pierda pues la seguridad en el propio presente (que ha perdido su imagen de herramienta con la que trabajar ese camino que se recorrerá

---

<sup>107</sup> Sennet, R. (2000) *La corrosión del carácter*. Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>108</sup> *“Flexibilidad designa la capacidad del árbol para ceder y recuperarse, la puesta a prueba y la restauración de su forma. En condiciones ideales, una conducta humana flexible debería tener la misma resistencia a la tensión: adaptable a las circunstancias cambiantes sin dejar que éstas lo rompan. Hoy la sociedad busca vías para acabar con los males de la rutina creando instituciones más flexibles. No obstante, las prácticas de la flexibilidad se centran principalmente en las fuerzas que doblan a la gente.”*. Ibidem, p.47.

<sup>109</sup> *“Gates declaró repetidamente que prefería “posicionarse dentro de una red de posibilidades en vez de paralizarse en un trabajo en particular”. (...) Gates parecía ser un jugador que florece en medio de la dislocación. Tuvo la cautela de no desarrollar apegos o compromisos duraderos con nada, incluyendo sus propias creaciones. No sintió miedo de tomar un camino errado, ya que ningún camino lo llevaría en la misma dirección durante mucho tiempo, y dado que volver atrás o desviarse eran para él opciones constantes e inmediatamente disponibles. Podemos decir que, exceptuando el creciente espectro de oportunidades accesibles, Gates no acumulaba ninguna otra cosa en su camino”*. Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit. p.113.

<sup>110</sup> Ibidem, p.139.

hasta la meta de la felicidad), así como en la capacidad de poder controlarlo desde la propia individualidad. Como un caminante perdido en el desierto que deja de creer en el oasis que se presenta ante sus ojos porque ya se ha encaminado muchas otras veces hacia lo que resultó ser un espejismo, el presente aparece de esta manera, no como un donador de posibilidades, sino como una carga pesada y molesta con la que es inevitable vivir. *“el presente se desploma sobre nuestros hombros con una insoportable gravedad. Si lo único que hace soportable el presente es la conciencia de que “no durará siempre”, de que ha de ser revelado por el porvenir, cuando la esperanza de este relevo desaparece, el presente se torna tan irrelevante como insoportable: todo en él -hasta la más frívola de las banalidades- se vuelve potencialmente serio, atroz, denso y asfixiante”*<sup>111</sup>. Por el contrario, encontramos grupos sociales, como es el caso de las performers<sup>112</sup>, que a través de ciertas herramientas, como en este caso es la performance, ensayan nuevas maneras de recobrar o dotar de esa *fe*, ya no al presente mismo, sino en el mismo proceso de descentralización, trasladar la *potencia* o capacidad hacia ellas mismas como sujetos individuales. No es simplemente la vocalización de una crítica lo que estas artistas llevan a cabo, sino más bien un compromiso vital al respecto, o más bien, en paralelo a la misma<sup>113</sup>.

*“[los artistas] somos esta especie de bichos raros que tenemos que estar... realizándonos por ese camino. Entonces... no te puedo decir más (...) Si no pudiera hacer... estas cosas... yo he dado grandes cambios en mi vida simplemente por querer... por tener esta necesidad loca que tenemos los artistas de expresarnos... nuestras capacidades artísticas no... cómo decir... pues eso, por una necesidad de expresión, ¿no? Y... y a lo mejor has renunciado a una vida mucho más cómoda, mucho más acomodada, mucho más... pues cuántos artistas conozco yo que viven malamente, que tienen... 40 años y están viviendo en casa de sus padres y no sé qué... pero les compensa*

<sup>111</sup> Agamben, G. (2011): *Desnudez*. Barcelona: Editorial Anagrama., p.240.

<sup>112</sup> El 100% de las artistas entrevistadas han cursado estudios relacionados con el arte. Es relevante tener en cuenta estamos frente a personas que, teniendo en cuenta la oferta educativa y posteriores ofertas laborales, eligieron, en su momento, el estudio de unas disciplinas (la artística) que están, podríamos decir, fuera del panorama laboral entendido como un medio con el cual enriquecerse económicamente. Esto es de por sí un dato significativo, que aún es más extremo en el caso de una disciplina como es la performance. (consultar apartado Tablas y Gráficos, p.295).

<sup>113</sup> En referencia al papel de estas artistas como reflejo de “nuevos caminos” encontramos una cita sobresaliente de Ricardo Sanmartín respecto al papel del artista: *“Situarse al margen, en la distancia, sobre la frontera entre el mundo ajeno y el propio, contemplando el horizonte de la época desde el borde de los límites de la propia capacidad y sensibilidad. Desde ese esfuerzo moral que traslada al sujeto hasta ese lugar interior como el punto focal de la atención, supone un uso intenso de la interioridad del artista como verdadero taller de trabajo. En él sus utensilios son imágenes, categorizaciones, valores, ideas, contrastes, asociaciones y comparaciones que gravitan sobre el material de su observación y de la tradición. Así se convierte ese lugar interior en un crisol en el que se funde lo personal y lo colectivo (...)”* Sanmartín, R. (2011): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.60. Al respecto, Sanmartín nombraba al poeta José Ángel Valente como figura que representaba la inmersión crítica del artista con su propia obra. En una de las citas, Valente comentaba que *“la escritura poética es una práctica espiritual, una forma de vida que compromete mucho. Te compromete a una ética”*. Ibidem, p.67.

*al final (...) y que vale la pena. Que vale la pena porque si no la vida no tiene sentido*”<sup>114</sup>.

Porque efectivamente tal y como acabamos de ver, fuera de lo que rodea al sujeto, fuera de las normativas, necesidades, ofertas, tentaciones, etc., que flotan a su alrededor, la condición propia del mismo es el convivir con el peso y el terror que supone conocer su propia caducidad, su propia pequeñez dentro de un universo incontrolable e inmenso. *“La condición humana es demasiado para que un animal pueda asimilarla; es abrumadora. (...) Si somos realistas, el universo contiene un poder abrumador. Más allá de nosotros mismos, sentimos el caos*<sup>115</sup>”. Es así, frente a este terror a lo incontrolable, a la propia fragilidad de la existencia que como, según Ernest Becker, surge la esencia de la transferencia. Si bien él la nombra como la capacidad que tiene el hombre para volcar el poder y responsabilidad en una figura determinada, tal y como podría ser la figura de un político en la urgente necesidad que surge de la toma de control de alguna manera dentro de ese caos del que habla el autor, aquí se prefiere ver el matiz del concepto en relación a la transferencia de poder que, en el caso de estas artistas, acontece al ejercer una forma de control sobre sus propias problemáticas a través de la acción performática. Así, la acción performática, dotada a través de este proceso de transferencia (que se verá desarrollado más adelante) surge como algo dotado de una propia capacidad definitoria y por lo tanto ordenadora de la experiencia de la artista en la misma búsqueda de sí misma. Del mismo modo, el cuerpo utilizado por la artista sufre de este proceso, quien a través del control que ejerce sobre el mismo proyecta las preocupaciones y problemáticas comunes que le acucian hacia el propio cuerpo como objeto de renovación y experimentación, es decir, como si fuera un microcosmos regulable de una problemática y un miedo mayor.

### **3.3. El pecado de la indiferencia. La performer, sujeto de resistencia.**

La performance se muestra pues, como una forma de resistencia social actual. En paralelo a la búsqueda de nuevas definiciones del individuo se encuentra el rechazo a las vigentes, y es simplemente a través de este mismo rechazo activo, que la batalla comienza. Si bien el arte, es y ha sido, eventualmente en general una herramienta utilizada para realizar una crítica social y política<sup>116</sup>, la diferencia con la acción performática estriba principalmente en la experiencia en sí

---

<sup>114</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>115</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit. p.217.

<sup>116</sup> “El arte se ha convertido en una manera de marcar fronteras culturales dentro de una misma sociedad. Por eso se

que ésta ofrece, que es lo que la convierte en una herramienta excepcional al caso. Contrariamente al discurso empapado de elitismo (heredero de una historia del arte dirigida por el capitalismo<sup>117</sup>) que entablan ciertas disciplinas artísticas, centradas en la instauración de un discurso dirigido a un público capacitado de ciertos códigos y lenguaje cultural<sup>118</sup>, la performance, que prioriza la experiencia, allana el terreno, dando la bienvenida a toda persona, sin distinción de género, edad o clase social y centra su atención en la relación y comunicación directa que se establece entre el performer y el contexto en su momento o historia específicos<sup>119</sup>. En este caso, un momento como el actual, en el que las relaciones personales se pierden suscitadas por el miedo y el control, sustituidas actualmente por relaciones superficiales generadas en la seguridad que otorgan los nuevos dispositivos y herramientas digitales, es sobresaliente que esta disciplina exista exclusivamente a través de la relación real y palpable y gracias a la comunicación personal y corporal entre individuos. *“Las computadoras se constituyen así en objetos liminares que ofrecen una experiencia de umbral entre un mundo que percibimos como externo y los pensamientos que concebimos como fantasías. En esta experiencia de umbral se nos vuelven borrosas las distinciones entre una realidad virtual y una realidad exterior, pues se producen sensaciones y emociones reales con objetos imaginarios”*<sup>120</sup>. Junto con esa medida que comentábamos, es la relación que se establece con el público presente y activo durante la acción, lo que convierte a esta disciplina en herramienta de cambio personal y social y lo entrelaza con la tradición entre los grupos y pueblos dominados u oprimidos de tomar una nueva definición o un nuevo sentido de afinidad grupal<sup>121</sup> a través del control que se establece en la misma búsqueda de nuevas definiciones; *“ el lugar real que uno tiene en el mundo quedará definido con claridad a través del combate ”*<sup>122</sup>

¿Cuál podría ser un mejor abordaje de la problemática interrelacional del individuo que ésta?

---

*ha erradicado el lenguaje del gusto y de la estética y se ha reemplazado por el del poder, la reivindicación y la resistencia”*. Carles Granés Maya en *Antropología: horizontes estéticos*. Varios autores, edita Carmelo Lisón Tolosana. (2010) Barcelona: Anthropos Editorial., p.230.

<sup>117</sup> *“Nuestros actuales museos y galerías donde se han desplazado y almacenado las obras de arte ilustran algunas de las causas que han operado para segregar el arte, en vez de encontrar en él un auxiliar del tempo (...) La mayor parte de los museos de Europa son, entre otras cosas, conmemoraciones del ascenso del nacionalismo y el imperialismo; por ejemplo los botines de Napoleón, acumulados en el Louvre. Éstos son testimonio de la connexión entre la segregación del arte y el nacionalismo y el militarismo (...) El crecimiento del capitalismo ha sido una poderosa influencia en el desarrollo del museo como albergue propio de las obras de arte, y en el progreso de la idea de que son cosas aparte de la vida común”*. Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*., .Op.cit., p.9.

<sup>118</sup> *“La mirada pura es la de un individuo que posee la competencia cultural o capital para decodificar los elementos formales de una imagen y la sitúa en un contexto cultural predeterminado. El encuentro estético es, pues, definido con más precisión como el reconocimiento al confirmación del poder cultural”*. Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos., p.136.

<sup>119</sup> *“En una sociedad culpabilizada la voz de la víctima se abre camino con facilidad”*. Carles Granés Maya en *Antropología: horizontes estéticos*. Varios autores, edita Carmelo Lisón Tolosana. (2010) Barcelona: Anthropos Editorial., p.233.

<sup>120</sup> Barzola, P., Maldonado M. (2009) *Sujeto y modos de subjetivación*. Paraná: Facultad de Ciencias de la Educación, UNER. N°38 (115-147). , p.139.

<sup>121</sup> Sennet, R. (2000): *La corrosión del carácter*. Op.cit.

<sup>122</sup> Ibidem, p.256.

Partiremos, una vez hemos descrito brevemente ciertas peculiaridades esenciales del presente que rodea a los sujetos entrevistados, de la idea de que estas performers trabajan desde la más profunda *insatisfacción del presente*<sup>123</sup>, es decir, que habrá que considerarlas como la refracción de una problemática real contemporánea<sup>124</sup>. Si bien algunas de estas características que definen al individuo contemporáneo, tales como las relacionadas con la velocidad o la superficialidad en las relaciones personales propiciada por los dispositivos digitales, son exclusivamente contemporáneas, ya en su momento John Dewey incidía en el peligro que emanaba del adormecimiento del individuo, diluido en la epidermis de una normativa que parecía demandar una obediencia ciega en privilegio de algunas instituciones privilegiadas, a través de costumbres que se adquirían desde temprana edad. Según su punto de vista, la rutina provocaba un individuo de carácter en cierta medida superficial, que bloqueaba un profundo descontento, pero que como un globo, se iba hinchando poco a poco en su propia incapacidad de hacer frente a los elementos necesarios para conseguir un cambio social determinado. Dewey veía el reflejo de esto en que, el único método de modificación y reconstitución de la sociedad y con ello de ciertos valores, recaía en la cíclica aparición de guerras, en el surgimiento de tensiones provocadas por las migraciones generadas por el hambre, etc<sup>125</sup>. Es por lo tanto un rasgo destacable que las performers se encaminen hacia la experimentación de acciones y reacciones instintivas fuera de la normativa que las regula, indagando fuera de lo que es su propia costumbre o rutina a través de elementos, herramientas, experiencias y definiciones fuera de ese acontecer habitual gracias precisamente a la performance, y que intenten de este modo dar respuesta a parte de esas insatisfacciones. Es por eso que la muestra social que incorporan estas acciones es ineludible. Del mismo modo, en medio de este torbellino de relaciones inestables y superficiales, de una insatisfacción crónica, de un tenaz consumismo exacerbado, dirigidos por entidades que realizan un control explícito del individuo a través de todas las herramientas digitales de las que ya depende, estas artistas paran ese reloj de la urgencia instaurado, y realizan acciones que dependen de relaciones interpersonales y directas, con objetos tradicionales, pobres y cotidianos, focalizando en la lentitud como herramienta de experimentación (llegando en muchas ocasiones a producir expresamente momentos de aburrimiento). Es como si el comensal, se levantara de su asiento, diera un fuerte golpe de indignación y pidiera a gritos una mesa para él y su pareja, en el rincón más apartado e íntimo del restaurante, en la que puedan verse

<sup>123</sup> G. Jung. (1999): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.

<sup>124</sup>“A pesar de la variabilidad de su figura subsiste una cierta constancia en la posición moral e intelectual de todo verdadero artista: para realizar un trabajo el artista se acerca, inevitablemente, a algún límite de la experiencia humana, a una zona oscura o borrosa en su novedad, difícil de nombrar, y ante la cual la cultura de su época no cuenta con instrumentos establecidos o consensuados con los que poder describirla” Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.16.

<sup>125</sup> Dewey, J. (2014): *Naturaleza humana y conducta. Introducción a la psicología social*. México: Fondo de Cultura Económica., p.72.

el uno al otro mientras hablan, una botella de vino y un succulento plato (uno solo para cada uno). *“Es importante, cómo utilizar ese espacio, simbólico y físicamente, cuánto tiempo vamos a trabajar, o cuánto tiempo voy a trabajar... a mí me gustan mucho las performances muy largas en las que el espectador tiene que coger... tomar la determinación de quedarse o marcharse... que a veces son repetitivas, esta especie de tiempos circulares que parece que... que... no puedes salir de él, ni yo, ni el espectador, y...y....y.... estás hablando también sobre el aburrimiento, la responsabilidad de asumir o no asumir ese aburrimiento ¿no?”*<sup>126</sup>. Parte de la relevancia que supone el elemento del aburrimiento<sup>127</sup> que aquí aparece, estriba en que Nieves Correa no solo enfrenta a cada integrante del público a ese aburrimiento, gracias a la simpleza y lentitud de una acción performática, sino que ella misma se expone al mismo, tiene que experienciarlo para que resulte real.

La lentitud parece ser una cualidad esencial para poder ya no solo acertar en la autodefinición, sino para comenzar al menos a calibrar el punto de enfoque, en un mundo que se mueve y cambia a velocidades tan vertiginosas. Es un reflejo de un acontecimiento que, como veíamos, está produciéndose a nivel mundial con movimientos como el *slow movement*<sup>128</sup>, el creciente número de adeptos a la meditación, el yoga, etc. Continuando con Correa *“Para qué lo voy a negar, a mí me gusta gustar, lo que pasa es que... eh... a veces... decides hacer un trabajo que puede llegar o no a gustar por... por por por... por ese tipo de enfrentamiento. No gusta, porque al final enfrentarse al otro consigo mismo, es decir, ¿qué hago?, ¿me quedo o me voy? Me voy, ¿por qué me voy? Me estoy perdiendo algo, no me interesa, ¿por qué? ¿por qué necesito las cosas muy rápido y a mí misma...?”*<sup>129</sup>.

Si, en efecto, parece que aquel que sobrevive en la sociedad del nuevo capitalismo, es aquel que

<sup>126</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>127</sup> Antes de comenzar la performance (25-02-2018) que clausuraba la exposición sobre misma la artista, Esther Ferrer comentó que ésta (la performance que iba a llevar a cabo) iba a ser muy aburrida, pero que el aburrimiento, era muy creativo. Exposición “Todas las variaciones son válidas, incluida esta” (26 octubre 2017 – 25 febrero 2018). Palacio de Velázquez, Madrid.

<sup>128</sup> El *slow movement* es una corriente que propone en primera instancia al individuo tomar el control del tiempo. Es una revisión de ciertas peculiaridades innatas en nuestra sociedad de hoy, alentando a hacer una reevaluación del acontecer diario. Es podríamos decir, una vuelta a la vida de hace varias generaciones, más pausada, donde el consumismo y la velocidad que impone el mismo, no tome el control de la vida del ciudadano. Este movimiento impregna todos los aspectos de la vida diaria en un giro hacia el responsabilizar al individuo: la alimentación (*slow food*), la moda a través de una mirada sustentable y pertinente (*slow fashion*), el control sobre el ruido ambiental en las ciudades, potenciar el comercio pequeño frente a grandes compañías, etc. El *slow movement*, amigo de lo ecológico y la sustentabilidad, critica la velocidad estúpida que impregna a la sociedad contemporánea, queriendo instaurar o mejor dicho, reinstaurar el gusto por la vida a través de la toma de conciencia y responsabilidad por parte de cada individuo: desechar la *fastfood* volviendo a dedicar el tiempo debido a comer, con el consecuente disfrute no solo de consumir la comida, sino de cocinarla, siempre a través de productos ecológicos y solo de temporada, el *slow sex*, haciendo énfasis en el vínculo real fuera del consumismo sexual actual, etc. En las pocas ciudades o *slow cities* donde el movimiento es tan grande que copa por completo (como el pueblo de Orvieto, Italia), encontramos una política centrada en el medioambiente siendo ciudades donde el tráfico de vehículos por ejemplo, está increíblemente restringido. Véase, Carl Honoré. *Elogio de la lentitud* (2004). RBA Libros.

<sup>129</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015)

vive a la velocidad que el consumo requiere, es pues remarcable girar la vista hacia nuestras artistas y darnos cuenta que en medio de este caos, su elección es pararse<sup>130</sup>. Junto con los sujetos que eligen formas alternativas de habitar su presente, la performer parece evidenciar la falacia del totalitarismo propia de esa normativa capitalista que toma como características ideales la experimentación simultánea<sup>131</sup> de estímulos y el desprendimiento sistemático del pasado. “*Un presente sin pasado ni porvenir no deviene más ligero y leve sin hacerse, al mismo tiempo y por las mismas razones, terriblemente más pesado: al no poder encontrar salvación en la memoria de un “antes” ni en la previsión de un “después”*”<sup>132</sup>. Así, y citando a Viktor Frankl “*vivir significa asumir la responsabilidad de encontrar la respuesta correcta a las cuestiones que la existencia nos plantea*”<sup>133</sup>. Porque estas cuestiones no remiten como es evidente al mundo del arte, reflejo de la realidad social contemporánea<sup>134</sup>, sino precisamente a los patrones sociales de conducta que acaban definiendo en un tiempo o en otro, al individuo, y que en nuestro caso, nos hablan además de ciertos elementos y problemáticas de la realidad de la mujer contemporánea española. “*(...) de ahí que se vuelva imprescindible – a la hora de repensar el concepto de ciudadanía- el estar atentos a las diversas formas que presentan actualmente las demandas de derechos, los modos en que visibilizan sus reclamos las diferentes minorías y grupos sociales*”<sup>135</sup>.

En cada acción performática, estas artistas evidencian fracturas sociales. “*Detectar correlaciones positivas entre arte y estructura social evidencia la dependencia contextual del arte, y nos puede ayudar a entender el fenómeno artístico según las teorías explicativas de esa dependencia: como refuerzo súper-estructural de los rasgos básicos de la infraestructura social, o como reflejo del mapa cognitivo desde el que imaginativamente se plasman los deseos básicos*”<sup>136</sup>.

En la performance *Beauty Tips*<sup>137</sup> de la artista Keme Pellicer, nos encontramos con un ejemplo

<sup>130</sup> “*En la cultura occidental- con fuerte tendencia individualista- la búsqueda d la felicidad se entiende como un derecho, y como el resultado del éxito personal en dominios relevantes, y su público reconocimiento (...). En esta cultura insaciable en la materialización de sus deseos, mientras más se logra más se quiere; por esta razón, el incremento del nivel de renta no presupone siempre una mayor felicidad, ya que la mayoría de los individuos tienden a comparar, de manera compulsiva, su personal bienestar económico con el de aquellos que aún les superan, en un inacabable proceso de competición. (...) Por el contrario, la cultura oriental -con marcada tendencia colectivista- pone el acento en el desarrollo de una relación social positiva, en el logro de una armonía social que se inicia en el núcleo familiar*”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Editorial Triacastela., p.240.

<sup>131</sup> Sennet, R. (2000) *La corrosión del carácter*. Op.cit.

<sup>132</sup> Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos., p.239.

<sup>133</sup> Frankl, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder Editorial., p.101.

<sup>134</sup> “*La excepcionalidad deriva de que el sujeto ha sido dotado con el conocimiento de algo que otros todavía no conocen: el problema. Si el problema encierra en su seno la solución, ahí radica, posiblemente, la diferencia clave que cualifica al creador: ha captado dónde radica el problema y lo ha hecho por verse arrojado a una situación en la que no puede sino encarar el problema al tener que buscar, de nuevo, sentido a la experiencia*”. Sanmartín, R. (2011): *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Madrid: Trotta., p.34.

<sup>135</sup> Giaccaglia, A.; Méndez, L.; Ramírez, A.; Santa María, S.; Cabrera, P.; Barzola, P.; Maldonado, M. (2008): *Sujeto y modos de subjetivación*. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, Argentina. p.143

<sup>136</sup> Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.80.

<sup>137</sup> Agosto, 2015. Galería Kapriissi, Tampere.



interesante al respecto. Tendremos en cuenta para el caso, los elementos sociales constitutivos como ese presente caótico y en particular, o mejor dicho incrementado éste, por los artefactos y vehículos de intercambio de información actuales que desdeñan la confrontación física y que contagian de inmediatez y celeridad a la comunicación a través del mensaje (WhatsApp, Twitter, etc.). Todos somos testigos de este acontecimiento al dar un simple paseo. Al caminar cualquier día de la semana por una calle donde quiera ésta se encuentre de nuestra ciudad, nos cruzamos con un río de personas que andan a paso acelerado mientras no separan la vista de la pantalla de su teléfono móvil. También es común ver parejas o grupos de amigos que están cenando en un restaurante, y que entablan una relación de comunicación más densa y comprometida con personas ausentes físicamente pero presentes en el móvil (a través de las redes sociales como el Instagram o el Facebook), desdeñando la relación con las personas que sí están. *“En tiempos de Homero, la humanidad se daba en espectáculo a los dioses del Olimpo; hoy, se da a sí misma en espectáculo. Está lo suficientemente alineada de sí misma como para vivir su propia destrucción como si de un gozo estético de primer orden se tratara”*<sup>138</sup>. Del mismo modo y centrados brevemente en una herramienta tan habitual de comunicación hoy en día como es el chat (sea la plataforma que sea), cabría alarmarse ante las nuevas pautas conversacionales presididas por la impaciencia, en las que el interlocutor, en un intento de representar una conversación presencial escribe de manera casi continua mientras el otro hace un tanto de lo mismo. Cabe preguntarse si se está perdiendo la capacidad para escuchar. En la acción, la artista permanece sentada y espera a que uno por uno, cada asistente a la acción, tome asiento frente a ella y que durante el tiempo que elija se relacione con la ella. La confrontación de uno con el otro, uno frente al otro, hace inevitable una comunicación, verbal o no verbal y por breve que ésta sea. Interesante además es el hincapié que la artista realiza en otra acción *Strategies of (In)communication*<sup>139</sup>, precisamente sobre la necesidad de una comunicación directa y presencial, al basar parte de la misma en una comunicación no verbal impulsadora de la comunicación activa presencial. *“Cuanto mayor sea la presión por parte del sistema social mayor será la tendencia a descorporeizar las formas de expresión”*<sup>140</sup>. Pellicer a través de esta acción, nos confronta con esta realidad. Así, en medio de este torbellino que es el acontecer habitual de cualquier día, ella decide parar y reflexionar sobre qué es la comunicación<sup>141</sup>.

*“... un sentimiento bastante de aislamiento por el idioma. Porque... básicamente no me podía comunicar en inglés con la gente de aquí, yo no sabía finlandés, más el choque*

<sup>138</sup> Benjamin, W. (2017): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros., p.60.

<sup>139</sup> Mayo, 2015. Studio 4, Helsinki.

<sup>140</sup> Douglas, M. (1988): *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial., p.97,

<sup>141</sup> Si bien parte de su reflexión está producida por el acontecimiento de vivir en un país extranjero en el que tiene dificultad para relacionarse con las personas de su entorno por desconocer el idioma. Esto le lleva a pensar en qué es realmente la comunicación.

*cultural, pero aun así tienes que... que intentar... que intentarlo. Entonces empecé a pensar mucho en el lenguaje y en nuestra manera de comunicarnos usando y sin usar el lenguaje. Así que pensé...bueno, voy a hacer este experimento que es muy sencillo, eh... cito a la gente en un lugar, y... básicamente la gente se sienta conmigo durante 5 minutos, y yo les invito a un café o a un té, y en esos 5 minutos, estamos a solas, hablamos cada uno en nuestra lengua nativa. Yo en español y la gente pues en... había gente de todo tipo de países”<sup>142</sup>.*

Igualmente, es verdaderamente relevante observar que esa comunicación establecida entre los participantes, aunque irregular, es una comunicación necesariamente más sincera, frente a la que se establece muchas veces y cada vez más frecuentemente en la actualidad a través de los dispositivos digitales, que podríamos comparar a escudos en una guerra de intercambio de información, tras los cuales la persona puede ocultar prácticamente todo de sí. Sin embargo, como podemos ver, en la comunicación que se establece en esta acción, las personas están físicamente unas frente a otras, y más aún, una frente a otra (ya que la artista recibía a las personas una por una), es decir, que resulta imposible perderse entre el vociferio de la manada. La confrontación directa de persona con persona, sin contar además, con la herramienta del lenguaje, es directa y paciente, como directa es, la comunicación de ciertos aspectos, que se ven expuestos e intensificados a los ojos del contrario, porque gran parte de la atención no está desviada en el descifrar (aunque sea automáticamente) el mensaje verbal. En este tipo de comunicación, horizontal y no verbal, que es uno de los pilares más sobresalientes de la performance se ahondará más adelante, ya que es, a nuestro parecer, una de las herramientas más distinguidas de la acción performática actual, porque desvela con más intensidad ciertos aspectos y necesidades del individuo contemporáneo. Es por eso que decimos que estas artistas son, parte de un grupo de resistencia social que actúa con la acción performática como herramienta.

*“La performance o sea, no te la pueden contar... no pueden... una fotografía, no vale de nada... un vídeo... bueno... bah... o sea, realmente hay que... o sea, tienes que estar activo eh... frente a ella. Tienes que estar y tienes que estar activo. Y eso, por ejemplo, me interesa mucho. Luego por ejemplo, me interesa mucho que... que reivindique e. el aquí y el ahora, el nosotros... el... que... que vuelva a eso ¿no? A esa parte... que cada vez está más...eh... terriblemente... nt... secuestrada, ¿no? En nuestras vidas... ¿no? Que está todo todo tan... tan guionizado, tan... protocolizado... que... de repente que... se genere... un espacio... temporal, en el que... alguien está proponiendo revisiones de... cómo se vive,*

---

<sup>142</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

*cómo se plantean las cosas*”<sup>143</sup>.

Nos gustaría hacer un pequeño paréntesis antes de proseguir para indicar los elementos en los que por ahora la performance parece aplicar especial interés: la lentitud como útil de la atención, la comunicación con el otro, la indagación hacia respuestas personales y, como acabamos de entrever a través de esta cita y que vamos a desarrollar a continuación: la negación hacia la creación de un producto<sup>144</sup>.

Una de sus claras obstinaciones en contra del panorama actual, como ya hemos visto, es no crear un producto u objeto final con el que poder después comerciar. A este respecto, nuestras artistas se posicionan a parte de la gran masa que conforma el consumidor-ciudadano actual. “... *los dispositivos están destinados no a la producción del trabajador, como pretendían las viejas disciplinas, sino a la conformación del consumidor. Con la necesidad de afianzar el consumo, el marketing se ha transformado en el nuevo instrumento de control social. Del hombre encerrado pasamos al hombre endeudado, condenado a una deuda permanente, flexible, inestable, negociable y continúa*”<sup>145</sup>. Poco sentido tendría crear un producto obtenido de la acción, que representaría una deposición o testimonio de un acontecimiento ya pasado, cuando lo que cuenta en sí mismo es la experiencia en sí. Este hincapié en la experiencia no está relacionado con el presentismo que surge de esa superficialidad que comentábamos, sin embargo sí que tiene cierta relación con el actual énfasis, incluso dentro de los nuevos productos de consumo, del experimentar sensaciones. La definición misma de felicidad o plenitud actual que se inculca, o mejor dicho vende, de un individuo nada tiene que ver con la de entonces: dinamismo, juventud, acumulación de experiencias vitales, vida pública abundante y expuesta, etc., frente a estabilidad, familia, orden y privacidad. Aun así, estas artistas no se aferran a un producto específico o a producir una obra artística. Si ellas son la obra en sí, si la obra es ellas y ellas son parte de la obra y tanto ellas como el mundo que habitan cambian constantemente, ¿por qué crear un producto estático? Si ellas cambian constantemente y la obra con ellas, ¿para qué generar? Esto solo se puede entender actualmente, dentro de la sociedad contemporánea en la que viven las artistas, que se caracteriza por la rapidez de acontecimientos y de una necesidad creciente y cada vez más extendida en la experimentación de sensaciones.

---

<sup>143</sup> Belén Cueto (Madrid). Fragmento entrevista (08/10/2015).

<sup>144</sup> Con el desarrollo del arte conceptual, inicialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña y con su expansión internacional desde mediados de los sesenta se extendió rápidamente el cuestionamiento desde la propia práctica artística de la naturaleza objetual de la obra de arte. En este sentido la publicación en el año 1973 del libro de Lucy Lippard (2004): *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. (1966-1972)*, Madrid: Editorial Akal, es una muestra excelente en una fecha tan incipiente de la variedad y extensión de las prácticas que propugnan un cuestionamiento de la materialidad de la obra de arte y como consecuencia de ello la pérdida de la primacía de lo visual.

<sup>145</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.136.

De esta manera, aunque parece y puede de hecho ser, confuso, podríamos afirmar que para entender nuestro presente contemporáneo, para llegar a entender esa realidad diaria coetánea de la que nuestras artistas nos hablan a través de sus performances, hay que tener en cuenta el pasado que se entrevé en ese presente, algunos de cuyos posos se transparentan contundentemente; pero al mismo tiempo, el discernimiento o intuición de ese presente (que contagia casi a toda una generación a pesar de ciertas fronteras) nos habla de ese pasado en común. Es paralelo al hecho de que para hablar de algo particular hay que entender lo general, pero es también mirando y estudiando ese general, como se llega al particular. Por poner un ejemplo, es realmente notable el darse cuenta que estas artistas utilizan como medio de expresión máxima de sí mismas y su realidad, una herramienta no digital<sup>146</sup> o computarizada en una sociedad absolutamente digitalizada. Esto es un hecho particular, que forma parte de un sector específico. Actualmente, las herramientas digitales nos rodean de manera casi asfixiante, las tablets y las pizarras digitales, por ejemplo, sustituyen ya a muchos de sus gemelos analógicos en las escuelas. Las herramientas digitales de comunicación podríamos decir que son, prácticamente obligatorias como medio auto situacional y referencial de autodefinición dentro de la sociedad contemporánea. Esto nos habla de lo general. Viendo esta masa, al menos en principio, pero sin duda, generalizada y homogénea que está formada por los ciudadanos de hoy en día, una masa social de individuos interconectados y digitalizados, es excepcional el rechazo y vuelta hacia las herramientas y objetos más básicos y cotidianos que estas artistas utilizan como herramientas de comunicación.

Las tecnologías y dispositivos digitales se presentan actualmente como herramientas indispensables en la relación del individuo para consigo mismo, para con el resto de individuos así como para con la el panorama social en general, rebelando los nuevos sistemas de control que se establecen a través de la información ofrecida por el mismo, creándose una relación de ida y vuelta dentro de una dependencia generada a través de patrones contrarios: satisfacción/insatisfacción. Como podemos ver, la comprensión de la generalidad y de la particularidad dentro de lo general, es lo que finalmente nos permite entrever ciertos aspectos que son excepcionalmente relevantes, como llegar a entender y situar propiamente a este grupo de artistas como un grupo de resistencia social.

Decimos de resistencia social porque por ejemplo en este caso, la performance en sí contradice en específico dos corrientes extendidas en la sociedad: el consumo por el consumo, en este caso en particular refiriéndonos al consumo de un producto o, también, a la producción de un objeto de

---

<sup>146</sup> La performance, como disciplina, es un elemento que demanda ser vivenciado. El hecho de que para poder entender de una manera cierta una acción performática, haya que estar presente físicamente en la misma, se aleja de este tipo de herramientas digitalizadas. Las artistas realizan fotografías (y no siempre) y vídeos de sus acciones como una forma de crear un archivo de las mismas, no como una vía complementaria o de intercambio.

posterior consumo y el control<sup>147</sup> de la propia identidad y consecuente comunicación ejercido a través de los dispositivos digitales<sup>148</sup>.

### 3.3.1. La contingencia performática, rasgo extraordinario de contemporaneidad

Dejando momentáneamente de lado la gigantesca relevancia que supone el salto que ya es que la mujer realice una acción performática, volvemos a plantear la cuestión de que esta disciplina no habría tenido cabida, tal y como la tiene hoy en día, en generaciones anteriores<sup>149</sup>, que probablemente no habrían sido capaces de descodificar lo que estaban viendo, ya no solo a nivel intelectual, sino a nivel emocional. ¿Por qué? ¿Quiere eso decir que actualmente estamos más preparados para poder contemplar este tipo de acciones? ¿Podría ser que actualmente se haya desarrollado una cualidad que permite a un individuo normalizar lo extraño? Es decir, que actualmente estamos más capacitados de alguna manera para aceptar como parte de una normalidad amplia y común, aquello que formando parte de nuestra sociedad común, no es una normalidad propia. ¿Significa que el individuo contemporáneo occidental posee unas herramientas o capacidades específicas que le permiten contemplar o asistir a acontecimientos que desconoce con una actitud más abierta? Sin duda, parte de la culpa en el desarrollo de estas herramientas fue la creación y desarrollo de la imagen reproducida realista: estática (fotografía) y en movimiento (cine). Ésta última, la imagen en movimiento que ofrece el cine, cambió (y aún continúa en las nuevas generaciones) no solo la velocidad, sino la perspectiva, es decir, la narrativa, acotando los planos de vista y redirigiendo la mirada del espectador, introduciéndose y mostrando al público escenas, espacios y momentos pertenecientes, hasta ese momento, a la vida más íntima de las personas. También hay que tener en cuenta cómo se fue desgranando y desintegrando la propia imagen dentro del mundo del arte, en disciplinas como la pintura con la aparición progresiva de la abstracción,

<sup>147</sup> Podemos entender el control como el control ejercido actualmente a través de los dispositivos digitales de muchas partes de la vida de un individuo: la personalidad o personalidades que muestra, la imagen estética, los comentarios a través de los cuales expresa su personalidad, preferencias, juicios y grupos sociales, etc., Y el control que gracias a este uso que realiza el individuo de los dispositivos digitales a su alcance, la sociedad, las empresas, etc. realizan sobre una población determinada.

<sup>148</sup> “Con la conformación de esta nueva sociedad, se va implantando de manera gradual, progresiva, aunque dispersa, un nuevo régimen de poder y de saber. En este contexto, las tecnologías digitales adquieren una importancia fundamental dado que, por un lado, vehiculan una acelerada transformación del capitalismo que parece fortalecerse con la metamorfosis y, por el otro, instauran una nueva lógica de poder que impulsa la proliferación de nuevos cuerpos y nuevas subjetividades. (...) los nuevos dispositivos de control, ejercidos gracias a las tecnologías digitales, atraviesa los viejos muros de la clausura para ejercer un control en espacios abiertos, al aire libre (...) las redes de poder fueron intensificándose mediante la sofisticación de los nuevos dispositivos producidos por las innovaciones tecnológicas, al punto de posibilitar técnicas de sujeción cada vez más complejas y efectivas. Son ahora más flexibles, fluctuantes y omnipresentes ya que tienden a envolver todo el cuerpo social sin dejar prácticamente nada fuera de control”. Barzola, P., Maldonado, M. (2009) *Sujeto y modos de subjetivación*. Paraná: Facultad de Ciencias de la Educación, UNER. N°38 (115-147)., p.136.

<sup>149</sup> Con esto nos referimos a las generaciones de, por ejemplo, mediados de siglo XX.

hasta en el campo de la poesía, en una búsqueda incesante de entablar una comunicación más violenta y expresiva, lejos de imágenes legibles y fácilmente clasificables<sup>150</sup>, tomando prestadas las palabras de Ricardo Sanmartín en un intento de “*enmudecer con palabras o cegar con imágenes*”<sup>151</sup>. Sin el desarrollo de la pintura abstracta por ejemplo, quizás habría sido imposible que la performance apareciera como la conocemos hoy en día, ésta abrió el camino a través de una creación clásica dirigiendo su mirada hacia imágenes ilegibles, cambios en lo que se consideraba hasta entonces la belleza estética o transformaciones en el discurso, priorizando en el plasmar una emoción más que en contar una historia<sup>152</sup>.

De este modo, y entendiendo el desarrollo progresivo que se ha producido dentro de esa muestra pública de lo íntimo (desde las primeras escenas mostradas en el cine de una familia cenando en Navidad o el beso de una pareja, hasta las escenas de sexo y en última instancia la puesta diaria en público, de imágenes e historias íntimas que cada individuo decide exhibir a través de las redes sociales) podemos observar, que esa actitud que actualmente nos permite asistir a una performance, está quizás producida en parte por haberse difuminado esas líneas (antes sólidas) que dividían vida privada de vida pública, al ser la intimidad del individuo compartida en tal medida diariamente de manera pública, que el individuo contemporáneo es capaz tanto de presenciar una escena performática tanto como de desenvolverse y participar en una<sup>153</sup>. Quizás es también cierto que actualmente, gracias a ese resquebrajamiento acontecido en los pilares tradicionales, somos capaces de asistir a ciertos acontecimientos que nos son extraños sin experimentar necesariamente una sensación de amenaza hacia nuestros pilares morales (frecuentemente leves y difusos), es decir, que estamos más preparados para el desconcierto, para incluir el desorden dentro de la normalidad; o quizás es la gran cantidad de estímulos a los que estamos sometidos que nos han vuelto más dóciles, tranquilos y ciertamente más maleables. Ya lo decía el poeta y escritor George Duhamel, “*Ya no puedo pensar a mi antojo. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos*”<sup>154</sup>. Lo que sí parece seguro es que la ostensible sobreexposición a la violencia y la sexualidad a la que el

<sup>150</sup> “(...) donde quiere llegar el arte es a ese más allá de su propio medio expresivo, a ese campo de experiencia propiamente humana, previo y más allá de todo discurso plástico o literario”. Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.158.

<sup>151</sup> Ibidem, p.157.

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> “Si el individuo es el enemigo número uno del ciudadano, y si la individualización pone en aprietos la idea de ciudadanía y la política basada en ese principio, es porque las preocupaciones de los individuos en tanto tales colman hasta el borde el espacio público cuando éstos aducen ser los únicos ocupantes legítimos y expulsan a los codazos del discurso público todo lo demás. Lo “público” se encuentra colonizado por lo “privado”. El interés público se limita a la curiosidad por la vida privada de las figuras públicas, el arte de la vida pública queda reducido a la exhibición pública de asuntos privados y a confesiones públicas de sentimientos privados (cuanto más íntimos, mejor). Los “temas públicos” que se resisten a esa reducción se transforman en algo incomprensible”. Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.41.

<sup>154</sup> George Duhamel en W. Benjamin (2017): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Op.cit., p.51.

individuo occidental contemporáneo está expuesto, junto con la distancia de seguridad con la que se relaciona con ambos, por no hablar de la facilidad con la que accede a ella (sin ser opcional) a través de los dispositivos digitales tales como los videojuegos (exageradamente reales y contaminadores de la realidad<sup>155</sup>), es ridículamente mayor a la de hace por ejemplo, una década.

*“La eficacia de esta nueva forma de dominación se refuerza por la imperceptibilidad de su presencia, por la sensación de libertad y por la producción de un deseo. La nueva configuración social se vuelve totalitaria en el sentido de que ahora nada escapa del control, la vigilancia es total las viejas formas de resistencia pierden su capacidad de lucha”*<sup>156</sup>. Quizás ha sido el curso y desarrollo de ciertos factores de nuestra Historia, cuya rápida progresión han contagiado de un sentimiento de libertad más cercana a la apacibilidad, produciendo en consecuencia una relajación en ciertas normas sociales, cuya consecuencia sea rebajar la rapidez de respuesta o juicio moral hacia aquello que quizás no se entiende o que es extraño. Quizás es también que las acotaciones y definiciones morales han sufrido una modificación: las fronteras entre lo aceptable y lo inaceptable, lo decoroso y lo impúdico, lo bueno y lo malo, etc., son mucho más laxas y borrosas. Un panorama social tintado de caos como el actual, no puede producir otra cosa que un individuo caótico. *“En un mundo así, no hay casi nada predeterminado, y menos aún irrevocable. Pocas derrotas son definitivas, pocos contratiempos son irreversibles y pocas victorias son esenciales”*<sup>157</sup>. Aun así, no hay que llevarse al engaño, un panorama más laxo no significa necesariamente en consecuencia un poder ejercido más laxo, el poder y el control no han desaparecido, solo han cambiado de manos<sup>158</sup>, se han vuelto más heterogéneos, se han complejizado igualmente repartidos entre diversos campos regidos por el interés económico (no el orden o la seguridad del propio ciudadano). En consecuencia, el individuo no es más libre<sup>159</sup>, solo vive en la falacia de que lo es, expuesto a una mayor oferta de posibilidades. Qué son nuestras artistas sino otro producto deseado o no deseado de la sociedad contemporánea. Pero producto no consumidor ni creador de consumo, sino producto

<sup>155</sup> Personajes hipersexualizados e increíblemente estereotipados que contaminan hasta el cine y así en consecuencia Véase vídeo AJ+ (2018). *The headless women of Hollywood*. [Facebook] 17-03-2018. Disponible en [www.facebook.com/ajplusenglish/videos/1162569753884530/?hc\\_ref=ARSUn515PYuMkTo6CrMG6uFBZBecmVQYYleOnI\\_rVBGOZOo-5qibFED3uQ37Bbqbb4M](https://www.facebook.com/ajplusenglish/videos/1162569753884530/?hc_ref=ARSUn515PYuMkTo6CrMG6uFBZBecmVQYYleOnI_rVBGOZOo-5qibFED3uQ37Bbqbb4M). [consultado el 21-03-2018]. Un dato curioso por no decir escalofriante es que actualmente varios grupos de élite de francotiradores estadounidenses entrenan tácticas de tiro a través de videojuegos, creando una relación directa con éstos a través de un lenguaje y una mirada específica que les permite crear una distancia con los objetivos (llamados así, no personas) que después facilitan, gracias a la increíble similitud y en consecuencia a la contaminación que se produce y gracias también a las grandes distancias que caracterizan muchos de los enfrentamientos bélicos actuales, el desempeño de su labor en el campo real de batalla.

<sup>156</sup> Giaccaglia, A., Méndez, L. Ramírez, A., Santa María, S., Cabreara, P., Barzola, P., Maldonado, M. (2009): *Sujeto y modos de subjetivación*. Facultad de Ciencias de la Educación, UNER, Paraná., p.136.

<sup>157</sup> Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.68.

<sup>158</sup> *“El poder, más que exigir la muerte, se encarga de la administración de las posibilidades de vida: su mayor función no es matarla sino invadirla completamente, incitándola, vigilándola, reforzándola, y en general, guiándola”*. 128 Giaccaglia, A., Méndez, L. Ramírez, A., Santa María, S., Cabreara, P., Barzola, P., Maldonado, M. (2009): *Sujeto y modos de subjetivación*. Facultad de Ciencias de la Educación, UNER, Paraná.

<sup>159</sup> *“El yo como obra de arte es una apariencia hermosa, engañosa, que el régimen neoliberal mantiene para poderlo explotar totalmente”*. Byung-Chul Han (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Heder Editorial., p.46.

devenido de los posos dejados por los conflictos de la Historia.





## 4. EL OBJETO-CUERPO

*“Has de tratar el cuerpo, no como quien vive con él, que es necesidad, ni como quien vive por él, que es delito, sino como quien no puede vivir sin él”.*

Francisco de Quevedo.

A lo largo de este capítulo vamos indagar en cómo y porqué estas artistas llevan a cabo la objetualización de su propio cuerpo. Como consecuencia, vamos a estudiar los procesos de comunicación que ésta objetualización va a acarrear y los efectos, posibilidades, nuevas capacidades, significados y entresijos que ésta entraña.

Para encontrar, sea lo que sea, en medio del caos producido por la velocidad, la inseguridad y la inconstancia, parece lógico detenerse. Como si de una aguja en un pajar se tratara, el individuo habita la despersonalización y el desorden con desesperanza. Si afrontar lo general se presenta como un acto inalcanzable, incontrollable y de textura borrosa, volver el foco de atención hacia lo propio, parece una decisión lógica.

Desde el origen de la disciplina performática, durante su desarrollo y hasta la actualidad, el empleo del cuerpo en la acción ha sido y es, ineludible. Entenderemos aquí el cuerpo como una suma del total de sus partes, como un mapa geográfico de un individuo, y el desnudo, como la exposición total de esa geografía, de ese cuerpo sin cubrir, sin ocultar, es decir, inevitablemente expuesto al juicio que viene determinado por unas normas específicas que dependen de cada cultura y etapa histórica<sup>160</sup>.

Para empezar, habrá que tener en cuenta que la presencia física de la artista en y durante la acción es lo que convierte a la acción performática en lo que es, diferenciándola desde un primer instante de otras disciplinas artísticas como son la escultura, el vídeo o la pintura., y es de hecho, el factor productor de atracción hacia la misma (como ya veremos). Más allá de lo que entraña la evidencia de la tridimensionalidad respecto a otras disciplinas artísticas (pintura, dibujo, etc.), la performance tiene por sí misma movimiento, traslación, tiempo, lugar, acontecimiento. Destacable es, la duración de la obra mientras ésta es creada (desde el inicio hasta el final) y la presencia de la artista

---

<sup>160</sup> “El recubrimiento, más o menos extenso, de la geografía de la superficie corporal, desnuda por naturaleza, (...) condiciona “la intimidad del cuerpo”, resultado de sucesivas construcciones culturales, desde el Génesis hasta nuestros días, cuyos discursos han establecido, en cada situación histórica, cuáles son los territorios prohibidos de dicha geografía”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Editorial Triacastela., p.68.

junto con el público a lo largo de esa temporalidad de desarrollo y consolidación, que es la creación de la pieza en sí.

Para continuar, tendremos en cuenta que el cuerpo detenta un lugar importante a investigar, porque es un elemento vivo pero entendiendo esta relevancia en el hecho de que es en esencia la artista en sí, su presencia física e ineludible, es un artificio con movimiento y traslación, así como es portador de su propia historia personal<sup>161</sup>. Imprescindible resulta también, entender el cuerpo como la herramienta a través de la cual la performer será capaz de comunicarse con el público asistente. Tendremos que tener en cuenta que el cuerpo es además, como superficie, la frontera que crea el límite, es decir, que delimita el *yo* frente al *otro*. El cuerpo, como vamos a ver en este capítulo es contenedor de infinitud de capacidades que resultan aquí esenciales. El cuerpo es un elemento experimentador, actuador e inter-actor con los objetos, el ambiente, el público y uno mismo, es geografía, comunicador e indagador de realidad, y al mismo tiempo, por su misma esencia física, es una herramienta visible de fronteras. El cuerpo también, como vamos a ver en este capítulo, añade a la pieza no solo la cualidad de la temporalidad, sino que le añade la realidad de lo que acontece. El cuerpo, superficie táctil, parece así la herramienta perfecta para revisar los parámetros, que actualmente, se despliegan alrededor de la imagen ficticia que es el ser humano<sup>162</sup>. “(...) *aquello que es yo se vuelve aquello que no es “yo”, y lo que “no es yo” se sacrifica para que “yo” pueda seguir viviendo*”<sup>163</sup>.

Todos los animales responden al tacto de una manera natural, los recién nacidos crecen y se desarrollan más rápido y saludablemente (física y emocionalmente) con el contacto físico<sup>164</sup>. Si partimos de la afirmación del antropólogo David Le Breton sobre que “ *el cuerpo solo existe cuando el hombre lo construye culturalmente* ”<sup>165</sup>, que el mismo autor conecta con el factor de que la representación del cuerpo y el conocimiento que tenemos sobre el mismo son dependientes del estado social correspondiente, y por lo tanto, cambiante y que en consecuencia, dependiente a la misma será la definición de persona<sup>166</sup>, en una sociedad que aclama la superficialidad (no solo estética, sino vivencial), sobresale que este grupo de artistas (los performers) decida revisar la realidad social a través de vivenciar la realidad misma de manera física durante la acción. El cuerpo, con sus cualidades intrínsecas que lo acompañan como la corruptibilidad, la fragilidad, la

---

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> “No debe omitirse que, simultáneamente a una función de personalización, el narcisismo cumple una misión de normalización del cuerpo: el interés febril que tenemos por el cuerpo no es en absoluto espontáneo y libre, obedece a imperativos sociales, tales como la línea, la forma, el orgasmo, etc.”. Lipovetsky G. (1983): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama., p.63.

<sup>163</sup> Bakan, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. Colección Popular. , p.90.

<sup>164</sup> Ackerman, D. (1992): *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.

<sup>165</sup> Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op.cit., p.27.

<sup>166</sup> Ibidem.

vulnerabilidad y la caducabilidad, así como el cambio innato que reproduce a cada segundo que pasa de vida y que afecta inexorablemente a la definición y percepción de identidad que se tiene del mismo<sup>167</sup>, encierra en sí mismo una esencia individual que parece puede ser alcanzada a través de la experimentación.

Igualmente, habrá que tener en cuenta que la propia acción, la presencia o el estar de estos artistas, sufre cierto tipo de alteraciones que desembocan en la conversión de su propio cuerpo en un objeto, en una herramienta utilitaria; “*decir que yo tengo un cuerpo es un modo de decir que puedo ser visto como objeto y que trato de ser visto como sujeto*”<sup>168</sup>.

#### 4.1. El estado de inmersión

Para poder hablar de la objetualización del cuerpo que la artista debe alcanzar para que la performance acontezca, la performer debe en primer lugar alcanzar un estado psicológico que llamaremos estado de *inmersión*. Si partimos del punto en el que una acción performática, jamás podrá ser reproducida, el aquí y el ahora<sup>169</sup>, forman parte indispensable de la misma. Así, me referiré a estado de *inmersión* como al estado psicológico que acompaña al físico de “estar en presente”, relacionado así mismo con el concepto de *embodiment* mencionado por Erika Fischer<sup>170</sup> u Honorio Velasco<sup>171</sup>. Que la artista alcance este estado de *inmersión* es indispensable para que se den dos de los factores que vertebran, según esta investigación, la performance contemporánea: el objeto-cuerpo y el estado de vulnerabilidad<sup>172</sup>. Ambos “factores” son los posibilitadores del fin último de la performance que se ha advertido a lo largo de esta investigación, la transformación<sup>173</sup>.

Este estado de *inmersión* del que algunas de las artistas entrevistadas no son plenamente

---

<sup>167</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit.

<sup>168</sup> Maurice Merleau-Ponty citado en Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.24.

<sup>169</sup> “*Incluso a la más perfecta de las reproducciones le falta siempre una cosa: el aquí y el ahora de la obra de arte, la unicidad e su existencia ahí donde se encuentra*”. Benjamin, W. (2017): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Op.cit., p.13.

<sup>170</sup> Esta autora desarrolla el concepto de *embodiment* o corporeización enfocándolo desde un punto de vista historicista y afrontándolo desde diversas técnicas artísticas como el teatro, la performance, etc. en su obra *Estética de lo performativo*, (2011), Madrid: Abada Editores. Si bien el término *embodiment* es análogo al de *inmersión*, y la autora despliega interesantísima información al respecto, se difiere del enfoque en que la autora parece no notar diferencia entre ese *embodiment* alcanzado por los actores de una pieza de teatro o por los artistas en una performance. Y es precisamente esa quizás, la diferencia mayor entre el concepto de *embodiment* y el concepto de *inmersión*: la corporeización frente a un estado de realidad presente respectivamente.

<sup>171</sup> “*(...) embodiment habla del cuerpo humano, pero en realidad del cuerpo (humano) como construcción simbólica, no como una realidad en sí*”. M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Op.cit., p.54.

<sup>172</sup> *Infra*, p.190.

<sup>173</sup> Este término se encuentra desarrollado ampliamente en el capítulo El dolor en la performance, p.185.

conscientes, se logra una vez comenzada la performance, es decir, mientras esta tiene lugar, si bien el proceso hasta conseguirlo dura como mucho unos pocos minutos. La inconsciencia que este estado acarrea y que resulta desconocido por parte de los sujetos entrevistados dona credibilidad y autenticidad al mismo. No lo reconocen porque simplemente están dentro de él, como uno no puede verse su propia nariz. La performer, *“no está con sus propios sentidos, que no es dueño de su propia razón, pues toda creación verdadera solo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis. Y permítanme ustedes recordarles en esta oportunidad que la palabra griega ekstasis no significa otra cosa que “estar fuera de sí mismo”. Ahora bien, si el artista esta fuera de sí mismo mientras produce ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple. Está en su obra. (...) y por esto mismo es incapaz de observarse a sí mismo”*<sup>174</sup>. Si bien las artistas entrevistadas lo narran como un acontecimiento de cierto carácter mágico, en el que súbitamente es la propia performance la que cobra vida y las conduce como marionetas, a ojos del espectador no existe como proceso, siendo el alcance del estado de *inmersión* extremadamente sutil desde un punto de vista del observador. Aunque este acontecimiento de carácter mágico solo es percibido por las artistas en sí no por todos los presentes a la acción, encontramos similitudes que nos ayudan a comprender esta suposición en la comparación que Mary Douglas hace entre el milagro y la relación de este con el ritual en los creyentes cristianos *“(...) la posibilidad del milagro siempre estaba presente; no dependía necesariamente del rito; se esperaba que pudiese irrumpir en cualquier lugar, en cualquier momento (...) No podía someterse a control automático (...)”*<sup>175</sup> En nuestro caso, las artistas fallan al desplazar la responsabilidad del estado de *inmersión*, cuyo triunfo es únicamente suyo propio y, cuando es precisamente la conquista de este estado el que les posibilita ese traspasar los límites (como se verá más adelante), llegando a ponerse en situaciones que pueden atentar contra su propia integridad física. En un momento de la entrevista realizada a la performer Analía Beltrán, surge el tema de la gestión de las emociones y la elección de ciertas situaciones durante la acción, y encontramos una cita muy interesante que ilustra lo dicho:

*“(...) Si me pongo a pensar no lo hago. Ehm... por... la situación... sin pensarlo más y... adelante. Y de todas formas, una vez que estás metido... en la dinámica de la performance, es que te arrastra. Yo por lo menos me... me quedo abducida, en cuanto... empiezo a accionar... pues... vivo otro mundo. Y a veces hago burradas, y digo, “¡joé*

<sup>174</sup> Zweig, S. (2012): *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur., p.20. Se cree necesario aclarar que Zweig no se refiere a la performance (disciplina que no existía como la reconocemos hoy en día cuando el autor escribió esta obra) cuando describe este estado anímico del artista en el proceso de su creación. Aún así, se ha querido tomar esta cita por describir muy hábilmente y plantear cuestiones relevantes sobre ese complejo estado emocional que las performers sufren en el proceso de la performance.

<sup>175</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC., p.77.

*cóoomo he hecho esto, si me dije a mí misma que esto no lo voy a hacer!”. Y voy y lo hago. ¿Por qué? Pues porque ya estoy en caliente, ala venga”<sup>176</sup>.*

En efecto, se comprende bien lo que dice esta artista relativo a que la acción la arrastra, y aunque si se analiza es realmente ella la que tiene el control de la acción, es igualmente cierto que ese control es un control ya difuso, ya que al estar en ese estado de *inmersión*, posibilitado por un estado así mismo liminar, la conciencia de Beltrán se altera irremediamente, así como se altera el mismo concepto de control. Aun así esa cesión de responsabilidad, que podría entenderse como una transferencia de poder que hace la artista es igualmente interesante, porque denota la convicción de la artista en la propia acción. Cuando un cristiano se encuentra en un proceso difícil de cambio o duelo, confía en la voluntad de Dios. La popular frase que enuncia que *los caminos de Dios son inescrutables*<sup>177</sup> indica cómo el cristiano deposita parte de la responsabilidad, aquella que considera no controlar por su inmensidad o por estar en un momento vital de cambio, en un elemento exterior a él. Elemento exterior que lo acompaña en la incertidumbre. Indudablemente es él mismo el que libremente toma las decisiones durante ese período de cambio, pero existe un consuelo en esa transferencia de poder que justifica el no ser infalible, al traspasar la responsabilidad en la infalibilidad del otro. Esta confianza en el otro, es una transferencia de poder a la figura del *héroe* como forma de irresponsabilizarse de los acontecimientos que justifica el error y, no hace más que ampliar, en este caso, la libertad del cristiano, así como la de la artista, en su manera de actuar frente a esa situación.

Ahora bien, hay un pre-estado de concentración que posibilita el posterior de *inmersión* y que todas las artistas entrevistadas afirman intentar alcanzar justo antes de comenzar a accionar. Este estado se intenta lograr, podríamos decir entre bambalinas o en la soledad que precede al salir al espacio donde se va a accionar. Las artistas acceden a él a través de llevar a cabo un ritual, en la mayoría de los casos similar a la actualmente conocida meditación, que les permite acceder a una actitud de centralización y focalización. “...normalmente ahí también siempre que puedo, cuento con Cristina (...) que es psicóloga (...) entonces ella siempre me ayuda un poco a... a hacer una meditación antes. A través de la meditación es como me preparo siempre. Me gusta tener... mínimo de media hora o si puedo de una hora para prepararme mentalmente y uhm... coger fuerza”<sup>178</sup>. Si bien el tiempo de este ritual difiere en cada artista (de los 10 min a una hora), todas afirman llevarlo a cabo para adquirir la concentración que afirman necesaria para poder llevar a cabo la acción. Puede entreverse que este primer ritual es el que posibilita así mismo, que estas artistas se enfoquen dentro

---

<sup>176</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>177</sup> Isaías 55,8.

<sup>178</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

de otro contexto, favoreciendo el que se adentren emocionalmente en un nivel de concentración alto, posibilitando un acercamiento gradual a un “estar en presente”, que tras el comienzo de la acción las conducirá a lo que denominamos estado de *inmersión*. Durante una entrevista, la artista Neves Seara decía al respecto: “(...) o sea... yo hago mucho trabajo previo antes de salir a escena digamos, para meterme en la emoción que quiero presentar, y... y no lo hago desde un papel como lo puede hacer cualquier actor, sino que... eh... lo hago desde mi propia persona”<sup>179</sup>. Podemos ver reflejado lo íntimo de la acción en sí, ya que la emoción o emociones con las que Seara aparece y por las que quiere accionar, son personales, “No conviene resistirse, sino entregarse. No empeñarse, sino vivir en el abandono”<sup>180</sup>.

Para acercarnos aún más a la comprensión del estado de *inmersión*, me gustaría mencionar ciertos rituales japoneses que pueden resultar, comparativamente, muy ilustrativos, tal como puede ser el ritual de la ceremonia del té<sup>181</sup> o *wabicha*<sup>182</sup>, durante los cuales, cada acción que se lleva a cabo es una acción que exige máxima concentración en el presente para alcanzar lo que ellos denominan la perfección del momento. Si bien toda la ceremonia en sí misma es un *estar en presente* y eso es precisamente lo que convierte en conveniente su mención, me voy a referir a un momento específico de la tercera fase o *Goza-Iri*. En un momento determinado de la fase *Goza-Iri* el anfitrión realiza una serie de acciones con un orden y un procedimiento específicos, como es limpiar el cuenco del invitado en el que previamente ha vertido el té, con un paño de hilo o *chakin*. Lo destacable aquí es que el anfitrión realiza esta acción con el mismo talante, siempre y cada vez que sirve el té a cada invitado, sea o no necesario, es decir, haya o no manchado dicho cuenco. El intento y logro de alcanzar la perfección con, de y en esta acción (y así en cada acción llevada a cabo durante el total de la ceremonia), posibilita el *estar en presente* que conecta con el estado de *inmersión*, al que se anexiona la desaceleración que éste conlleva, oasis extremo dentro del ritmo de vida acelerado contemporáneo<sup>183</sup>. Por imaginárnoslo, sería algo como si al peinarnos recitáramos la

<sup>179</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>180</sup> D’Ors, P. (2015): *Biografía del silencio*. Madrid: Ediciones Siruela., p.45.

<sup>181</sup> Conviene la comparación no solo por reflejar este estado, sino por la popularidad actual que tienen en España actualmente los estados de “conciencia” exportados de países orientales, tales como el mindfulness, la meditación, etc., y que cada vez son más populares en Occidente. De la misma manera, la ceremonia del té en Japón, conlleva un estado emocional de “presentismo” igual al de *inmersión*, llegando a haber traspasado la barrera del ritual en sí, para haber impregnado la vida en sí misma y las normas de “estar” en la vida cotidiana japonesa. Si bien actualmente es cierto que ha surgido una nueva oleada de interés y nuevas metodologías de “conciencia” en Occidente exportadas de Oriente, también es cierto que el interés occidental por este tipo de rituales tales como el yoga o la meditación no son nada nuevos. Carl J. Jung ya lo menciona en su obra “*El hombre y sus símbolos*” cuando habla de una población alienada y aburrida, pasiva y agotada que fija su vista en este tipo de herramientas en un intento de re contactar con lo que él llama “*sí-mismo*”. Jung, C. (2002): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Limergraph., p.208.

<sup>182</sup> Simplificación del ritual del té original *Chanoyu*, el *Wabicha* surge durante la transición entre el Japón medieval y el Japón moderno, influenciado ya por el Budismo zen, popularizándose e instaurándose como ceremonia o ritual oficial. Este complejísimo ritual, que si se realiza completo llega a durar hasta cuatro horas, varía dependiendo de la época del año en el que sea ejecutado, si bien tiene elementos y fases comunes.

<sup>183</sup> Este estado de desaceleración, puede culminar en ciertas performances en las que la artista lleva al público de

propia acción de peinar. Aunque en el caso de la performance, los sentidos y las respuestas recibidas a través de éstos, forman parte de ese estado. Es decir, que además de recitar la propia acción de peinar, seríamos conscientes simultáneamente del placer de las púas sobre el cuero cabelludo, del cansancio del brazo o de la textura del peine. Pondremos el ejemplo práctico de la artista Neves Seara en la performance “*Penélope, tejedora de sueños*”<sup>184</sup> (2013, Ponferrada) en la que al comienzo de la acción va destramando la lana sin devastar de oveja que la rodea, para ir trenzándola posteriormente a un ritmo extremadamente lento.



Fig.2. Neves Seara en *Penélope tejedora de sueños*.<sup>185</sup>

Estos movimientos repetitivos, lentos y acompasados con los que la artista se relaciona con la lana, son los que la ligan a ese “estar en presente”, permitiendo que esta acceda a ese estado de *inmersión* y consecuente *perfección del momento* (afirmación de las artistas entrevistadas que consideran sus actos durante las acciones perfectos, entendiendo perfectos como correctos, es decir, no podrían haber sido otros). El acto que realiza Neves en estado de *inmersión* de entrelazar la lana en ese gesto y cadencia que son propios y personales de Neves, es en sí mismo perfecto.

---

manera propositada al estado de aburrimiento, como se verá más adelante en el apartado de tiempo.

<sup>184</sup> La artista realizó esta acción en la galería Dosmilvacas en Ponferrada (2013). En ella la artista, vestida completamente de negro y pintada con una línea negra horizontal y gruesa la zona de los ojos, está rodeada por un círculo de lana de oveja sin devastar. Durante la acción la artista se va relacionando con la lana, la va deshilachando para ir trenzándola de a poco e ir entrelazándola con su propio pelo negro. La acción termina cuando la artista da un fuerte tirón de la zona de la trenza que tiene lana y la separa así de su propio pelo.

<sup>185</sup> Fotografía tomada del perfil de Facebook de la propia artista, archivada el 03-07-2017.



Cabe destacar, una vez ya estoy acompañando el concepto de *inmersión* con el ritual del *wabicha* japonés, el concepto de contemplación activa. La contemplación activa, factor incluido dentro del propio estado de *inmersión* y que se observa igualmente durante las acciones performáticas, posibilita del mismo modo ese estado de *estar en presente*. Tomamos en este caso un momento de la primera fase del *wabicha*, en la que los invitados contemplan y admiran la pintura o estampa que por norma acompaña la ceremonia. Atiéndase a ese observar admirando. Es ese admirar, en este caso normatizado<sup>186</sup>, lo que posibilita el estado activo de la persona dentro de la acción pasiva del contemplar y lo que posibilita ese *estar en presente*. En su acción “*El artista está presente*”<sup>187</sup>, la mediática performer Marina Abramovic llevó a cabo una acción en la que permanecía sentada durante todo el horario de apertura del MOMA en una silla que formaba conjunto con una mesa pequeña y otra silla colocada frente a ella<sup>188</sup>. La acción consistía en permanecer en esta posición mientras el público, que esperaba haciendo cola, iba sentándose de uno en uno en la silla el tiempo que cada persona eligiera. Cuando la persona se acerca a la silla, la artista tiene la cabeza gacha mirándose el regazo. Una vez la persona está sentada, la artista alza la cabeza y mira de manera directa a esa persona. La contempla. Si de esta performance podríamos sacar muchos contenidos, sirve en este momento para ilustrar esa idea de admirar activamente. Ese admirar activo, que es constante a lo largo del tiempo que la persona elija quedarse frente a la artista, es lo que ancla la persona a un estado activo, y es lo que nos ilustra del mismo modo el estado activo de la artista que se encuentra en estado de *inmersión*, ese retraimiento de la persona que muda a objeto-cuerpo, invirtiendo el orden inicial que podríamos decir sería cuerpo-objeto, es decir, en observador activo de su propio cuerpo.

La *inmersión* es un elemento fundamental a tener en cuenta en esta investigación, ya que es este estado el que posibilita así mismo, no solo ese estado de objeto-cuerpo que vamos a desarrollar con toda su complejidad a continuación<sup>189</sup>, sino que permite que la performance sea esa acción transparente de una realidad contemporánea. Si partimos de la hipótesis de David Le Breton sobre que en la modernidad y en la sociedad occidental, el cuerpo, en su vida diaria, deja de existir, “*Infinitamente presente en tanto soporte inevitable, la carne del ser-en-el-mundo del hombre está,*

<sup>186</sup> Este estar normatizado es interesante cuando se entiende que la norma atiende al actuar en sí, de manera que sugiere una serie de acciones que son así mismas y al mismo tiempo, propias herramientas que posibilitan por el estado de concentración que se requiere, esa “inmersión”.

<sup>187</sup> Título original: *The artist is present*. Acción de 700 horas en total de duración realizada en el MOMA de Nueva York en el año 2010. (14 marzo-31 mayo). La performance tuvo lugar como parte de la exposición que el MOMA organizó ([www.moma.org/calendar/exhibitions/964](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964) consultada el 30-03-2017). Ésta era una retrospectiva de obras de la propia artista, que incluía vídeos, instalaciones y recreación de sus performances llevadas a cabo por otros artistas. Ésta fue la performance más extensa realizada por la artista hasta el momento.

<sup>188</sup> Imagen en Galería de imágenes en apartado de Anexos.

<sup>189</sup> Tanto el del propio artista, como el de sus compañeros si la performance es grupal.

*también, infinitamente ausente de su conciencia*”<sup>190</sup>, resulta relevante que las performers traten de hacerlo presente a través de un ejercicio de auto-concienciamiento del mismo a través del estado de inmersión. El estado de inmersión permite un estado de conciencia plena de presente que le recuerda a la performer la presencia absoluta y real del cuerpo, no solo como elemento que actúa en reflejo y consecuencia de las prácticas sociales a las que pertenece, sino como material operador y de relación con el entorno y los otros<sup>191</sup>. De la misma forma, ese estado de conciencia, ese estado de inmersión, es el que posibilita que el artista alcance estados de fragilidad que no se permitiría en un estado ordinario, explicando pues que la artista sea capaz de sufrir una transformación de carácter vital real in-situ mientras acciona. Sin estado de *inmersión* por lo tanto, se podría afirmar que no hay performance, hay espectáculo.

## 4.2. Objetualización del cuerpo.

Parece inevitable hablar del cuerpo cuando se habla de *performance*. Pese a que se podría alegar que el cuerpo es una obra de arte en sí, al ser objeto o artefacto fundamental al mismo tiempo que protagonista de la acción performática que es de por sí, dentro del mundo del arte, una obra de arte en sí misma, resulta que el mismo no es un ente separado que podamos desconectar del resto que conforman lo que llamamos performance, sino que como elemento, a pesar de ser el principal, actúa como conformante y vehículo.

De todas formas en un primer momento puede parecer evidente que cuando se habla de performance se habla de cuerpo, siendo el cuerpo inherente al artista. Aun así, se considera conveniente señalar que el concepto de cuerpo durante la *performance* difiere a nivel simbólico y categórico del cuerpo ordinario (con el que la artista se relaciona en su día a día). Así, se valorará a este cuerpo performático como elemento primordial, ya que es el que es piloto de toda *acción performática*, posibilitando pues en primera instancia la existencia de la misma. Esta indicación adquiere su relevancia desde un enfoque antropológico en cuanto se tiene en cuenta ese proceso de objetualización del cuerpo-artista<sup>192</sup> que se da durante la performance.

Nos referimos como objetualización del cuerpo a esa sumamente compleja acción de cierta

---

<sup>190</sup> Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión., p.122.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> *Cuerpo-artista*: denominación para distinguir que hablamos del cuerpo del artista y no del cuerpo del público u otros actores participantes en la acción performática.

desidentificación que lleva a cabo la artista respecto a su propio cuerpo. Este cambio de valor simbólico (pero que se concreta en físico) se efectúa a través de un retraimiento conseguido transversalmente al estado de *inmersión* ya citado. Es precisamente este retraimiento, ese plegarse dentro de uno mismo, el que posibilita para la artista objetualizar su propio cuerpo (objeto-cuerpo), y es éste el único precursor de la acción, ya que como hemos dicho, sin que se dé esta inversión de principio (cuerpo-objeto a objeto-cuerpo), la artista no estará *en presente*, por lo que no accionará en presente. Para dejarlo claro, lo que se quiere decir es que si la performer no consigue, a través de la inmersión en las profundidades de la acción objetualizar su cuerpo, la performance, tal y como aquí se está investigando, no se da, no existe.

Para continuar, en este momento, más que el proceso en sí de este retraimiento, del que ya se ha hecho una aproximación/descripción atendiendo al proceso de *inmersión* que lo posibilita, se pretende ver las posibilidades y consecuencias que acarrea esta objetualización del cuerpo. Aun así hay un par de ideas que previamente se quieren apuntar. La primera es que el cuerpo de la artista durante la performance es un cuerpo completo, no fragmentado; es una unidad. Este hecho es especialmente relevante si atendemos al cuerpo de la mujer<sup>193</sup>. Otra idea importante a tener en cuenta es que, aunque las motivaciones que llevan a estas artistas en un primer momento a realizar performance son variadas, la común en todas es la necesidad urgente de utilizar su propio cuerpo.

En cierta manera, el estado de *inmersión*, cuando está relacionado con la utilización del cuerpo como objeto y cuando resulta facilitador para el padecimiento de un dolor físico o emocional, podríamos compararlo con el trance en la religión, en la medida en la que esa inmersión facilita la experimentación fuera de unos patrones de control sociales estrictos al respecto. “(...) *donde la dimensión social se halla sometida a un control estricto, el trance se considerará amenazador y peligroso.*”<sup>194</sup> Evidentemente, este tipo de relajación de la norma, se establece solo dentro de la acción performática, cuando estas artistas regresan a sus hogares, vuelven a regirse por la normativa aceptada de comportamiento general. Si bien es cierto que poseen en sí mismas de una capacidad de crítica y búsqueda determinada, es decir, forman parte de un grupo o comunidad minoritaria<sup>195</sup> social (artistas) que suele estar en contacto con la experimentación de los límites, tanto teóricos como prácticos, siempre dentro de la disciplina propia artística.

---

<sup>193</sup> El cuerpo de la mujer aparece generalmente fragmentado en la publicidad o el cine, resumiendo la presencia de la misma a determinadas partes físicas, generalmente asociadas con el plano sexual de la misma.

<sup>194</sup> “De acuerdo con mi hipótesis general, la desarticulación de la organización social adquiere su expresión simbólica en la disociación corporal. (...) Mi suposición es que, por tratarse de una forma de disociación, será mejor recibido allá donde la estructuración de la sociedad sea más débil”. Douglas, M. (1988): *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial., p.100.

<sup>195</sup> Ibidem.

Es interesante observar que si bien las artistas entrevistadas no son plenamente conscientes del estado de *inmersión* tal y como aquí se ha enunciado (sí del estado en sí como sensación, que para ellas está naturalmente ligado a la propia acción), por el contrario sí son conscientes de la objetualización de su cuerpo. Esta objetualización del cuerpo, objeto-cuerpo, como se observa más claramente es en los estados de vulnerabilidad a los que la artista se expone dentro de la propia acción. La artista Yolanda Benalba realizó una acción en la que enredaba mechones de su pelo a alfileres que estaban clavados en una pared, para dejarse caer con todo el peso de su cuerpo. La propia artista una vez está en objeto-cuerpo es capaz de utilizar su cuerpo como herramienta para realizar cualquier actividad que sea necesaria durante la acción, traspasando incluso los propios límites de tolerancia que la artista tiene para consigo misma fuera de la acción en sí. A este respecto, la performer Azahara Gagliot comentaba durante la entrevista:

*“Que...quiero decir... o sea me...como que me encarno fácilmente (...) durante la acción hay veces que pierdo...el control de los límites ¿no? El decir... “igual a partir de aquí te puedes hacer daño Azahara”...si no...si... si el nivel de... energía, lo que está sucediendo en la acción, me pide llegar a ese lugar, hasta ese... extremo, voy. O sea puedo... llegar... uhm... a ver, obviamente no me voy a romper un brazo ¿no? Pero...que... que igual... (...) que me he llegado a poner en situaciones eh... como más límite y...tomar conciencia cuando he terminado una performance y decir... ¿por qué tengo cardenales? ¿no? Pues a lo mejor.... porque.... durante la acción... la acción en sí, el grado de intensidad que ha ido tomando, me ha llevado... a... a.... hasta ese extremo ¿no? O sea... puedo...puedo llegar a... a... un estado de discomfort alto. Y...y... darme cuenta de eso cuando ya he terminado ¿no? Cuando estoy más en... en... en..... Pues eso... en la observación, y decir... ¡aja!... o sea como que... me posee un poco la propia acción en sí ¿no?”<sup>196</sup>*

Es justo aclarar que estamos frente a un estado de conciencia que no es posible asir, nos encontramos pues en el espacio del simbolismo cuando hablamos de ese objeto-cuerpo. Es evidente la impotencia que como investigadores surge en este momento, ya que como observadores e intérpretes, y no como ejecutantes de este estado, parece que cierta autenticidad del proceso se escapa de nuestras manos. Aun así, queda patente así mismo que, aunque la artista no desaparece en ningún momento como no desaparece del todo el sentimiento o idea personal respecto a la temática elegida, sí se produce un cambio. La artista es capaz de marginar de cierta manera su *yo* cotidiano y ordinario, y desligarse así (*inmersión*) casi de una forma práctica (no consciente) para accionar.

---

<sup>196</sup> Azahara Gagliot (Madrid). Fragmento entrevista (31/03/2016).

Durante otra entrevista, la artista Analía Beltrán<sup>197</sup> explicaba el antes de una performance que finalmente realizó, en la que subía una escalera de pintor con zapatos de tacón alto. La artista comentaba al respecto (durante dicha entrevista), que durante el proceso de idear la performance en sí, dudaba de si llevarla a cabo o no, de si subir la escalera sería una buena idea o si por el contrario sería más adecuado realizar otra acción. Estas dudas que acompañaron a la artista en todo el momento previo a la misma realización de la acción en sí, estaban producidas por el miedo que surgía al imaginar la posibilidad que había de lastimarse al subir por la escalera con zapatos de tacón. De todas formas, cuando el día de la performance llegó, realizó la acción igualmente. No es que durante la acción no sintiera cierto miedo en ningún momento, es que gracias al estado de *inmersión*, la evaluación del riesgo personal sufre una alteración importante.

Esta alteración en la evaluación de la seguridad propia y los posibles riesgos de una acción determinada, se percibe de una forma más destacada en la naturalidad con la que estas artistas encuadran esos estados de “malestar<sup>198</sup>” que en ocasiones serían insufribles en un acontecer diario, dentro de la acción en sí, como cuando la artista Isabel Mondragón narraba durante una entrevista<sup>199</sup>, cómo en su acción “*Sed*”<sup>200</sup>, es capaz de beber sin realizar pausa alguna, un mínimo de cuatro litros seguidos que se vierte de manera constante sobre sí misma a través de diferentes objetos mientras se empapa el cuerpo y respira con dificultad. Al pasar su cuerpo de ser su cuerpo exclusivo contenedor y comunicador de su identidad, a objeto, Mondragón es capaz de utilizarlo como herramienta comunicadora a nivel de objeto, es decir, la artista no se plantea la seguridad del objeto-cuerpo mientras acciona, como no se plantea Analía Beltrán su propia seguridad cuando se dirige en zapatos de tacón hacia la escalera. Si el propio uso del traspaso de los límites de lo permisible en el propio cuerpo, no es algo nuevo o exclusivo de una cultura, sí que el uso que estas artistas hacen de esa transgresión es insólito por encuadrarse en la cultura y sociedad en la que se hallan<sup>201</sup>, teniendo en cuenta además que nos está revelando, al ser una herramienta de exploración, la situación del individuo contemporáneo. “*El cuerpo humano, como territorio donde se encarna el yo, (...) con sus concavidades – depresiones, valles angostos, orificios que conducen a oscuras*

---

<sup>197</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>198</sup> Los estados de malestar que aquí mencionamos serán incluidos dentro de aquellos estados productores de discomfort durante la acción performática. Estos estados, físicos y emocionales, se presentarán en formas diferentes, desde un dolor físico producido por una autolesión, hasta el dolor emocional producido por una inseguridad, un miedo o una angustia. Estos conceptos se encuentran ampliamente desarrollados en el capítulo El dolor en la performance.

<sup>199</sup> Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>200</sup> 2013. Festival Rams de Vidre. Espi d'Art Contemporani de Castelló, Valencia.

<sup>201</sup> “*La sociedad de lo superficial, donde hasta la economización de las relaciones personales ha hecho una entrada triunfal, produciendo un desarrollo de relaciones superficiales y livianas arropadas por una actitud consumista*”. Bauman, Z. (2006): *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Incluyendo, no solo las relaciones amorosas, sino todas las relaciones que se establecen a través de las ofertas que las tecnología digitales otorgan hoy en día, a través de las cuales se establecen relaciones desinfectadas, transitorias y anónimas.

*profundidades – ha sido descrito metafóricamente como una geografía, que incita a recorrer y a explorar sus límites, como un paisaje*”<sup>202</sup>. Hoy mismo encontramos diversidad de rituales en los que los individuos pertenecientes son capaces de traspasar esos límites<sup>203</sup>. Es decir, tendremos que observar como elemento relevante en esta objetualización del cuerpo del sujeto, en ese convertir el cuerpo en una herramienta de exploración, la búsqueda del *sí mismo* que esta conversión significa al fin y al cabo.

#### 4.2.1. Objetualización, la creación de una herramienta indispensable

El estado de objeto-cuerpo que como estamos viendo se da en la performance, responde como podemos empezar a observar, a una necesidad de las propias artistas, ya que es ese estado el que difumina el horizonte de lo transigido, provocando que la artista se mueva en un estado constante liminar que redefine el concepto de cuerpo en sí mismo. El “ser” identitario que la define a ella misma deja de ser primordial también porque es estable. Es lo que se añade durante ese estado lo que es destacable: esa comunicación que hace la artista a través de la objetualización de su propio cuerpo y la utilización del mismo como herramienta o mero objeto. El cuerpo como objeto se constituye a través del espacio físico con el que se relaciona, en el que están incluidos los objetos y las personas. Repleto de sí mismo<sup>204</sup>, se estructura a través de la traducción y relación que establece a través de su propia superficie externa, ya sea gracias al simple movimiento, en la traducción de elementos físicos tales como los espaciales (derecha, izquierda, abajo o arriba), así como en la traducción que realiza a través de su superficie sensible, táctil y receptora. Se transpira del mismo modo en las acciones grupales, en las que los artistas se consideran unos a otros así mismo como

<sup>202</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op. cit., p.56.

<sup>203</sup> En Valverde de La Vera, España, se realiza un ritual “Los empalaos” (véase fotografía en Galería de Imágenes, en el apartado de Anexos).en el que se rememora el camino de Cristo hacia la cruz. El individuo en cuestión (que hace las veces de Cristo) porta una cruz por las calles del pueblo, pero previamente se rodea el cuerpo con una cuerda gruesa que le atan extremadamente fuerte al cuerpo, aparentemente casi cortando la circulación sanguínea de ciertas zonas y dejando posteriormente unas grandes y visibles marcas, vestigio del dolor padecido.

Por otro lado un amigo de nacionalidad hindú, durante una comida informal me mostró unas fotografías de su adolescencia en su tierra natal (Singapur) realizando un ritual típico llamado Thaipusan, en el que pasó previamente una semana en ayunas, rezando y tocando (tocaban la tabla, un instrumento parecido al timbal.), para finalmente aparecer en la fotografía con un palo de proporciones considerables atravesándole los labios y la lengua para soportar una estatuilla en lo alto y realizar la debida procesión (Véase fotografía en Galería de Imágenes, en el apartado de Anexos). El Thaipusan es un ritual realizado en Singapur donde los devotos se atraviesan la lengua con un alfiler largo y labrado, así como se clavan agujas y demás sobre el cuerpo, para peregrinar hasta las cuevas Batu (Kuala Lumpur) donde ofrecen las prendas que llevan suspendidas de los ganchos de sus propios cuerpos o estructuras que éstas soportan, a la divinidad Muruga. Si bien el fin de estas dos acciones mencionadas es distinto del de la acción performática, ya que ambas persiguen la penitencia y el sacrificio, en todas se alcanza un estado de catarsis, así como se aprecia la utilización del cuerpo como herramienta (especialmente en el caso del ritual Thaipusan) y el acceso al estado de *inmersión* para poder llevar a cabo esa acción específica.

<sup>204</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit.

objetos. La artista Isabel Mondragón habla del cuerpo de un compañero performer con el que estaba realizando una performance de esta manera: “(...) *Se pone un material en el centro... y... de manera intuitiva eh... haces lo que te hace hacer con él.(...) por ejemplo ahora el material con el que estamos trabajando en la nueva pieza que estamos creando en el colectivo... el material es el cuerpo del otro (...)* Quiero decir, que material no tiene por qué ser un objeto propiamente dicho”.<sup>205</sup> La propia artista nombra al cuerpo como un elemento más, como podría hablar de un jarrón, una botella de vino o una silla, y aun así, desconoce las consecuencias reales y no formales que esto acarrea. Este tipo de interacción objetual entre performers, se pudo observar de manera directa durante uno de los talleres de performance impartidos por la artista Nieves Correa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid<sup>206</sup>. En este taller, la acción a realizar por los alumnos era caminar por una sala e interaccionar con los objetos que iban encontrando por el camino aleatorio que recorrían, desde mesas hasta una escalera portátil. La sala donde se realizaba la performance era una sala de grandes dimensiones en la que había varios objetos (si bien no muchos). Al comienzo del ejercicio los estudiantes interaccionaban de manera tímida con estos objetos con los que se iban encontrando, para ir poco a poco metiéndose en la acción presente y realizarlo de manera más natural. Se sentaban en una silla, realizaban círculos alrededor de una mesa, pasaban por debajo de la mesa, desplazaban el objeto, etc. En un momento dado, de hecho bastante al comienzo del ejercicio, una de las performers interacciona con un compañero, y gracias el efecto espejo, el resto comenzaron rápidamente y de manera gradual a interaccionar unos con otros, convirtiendo así al compañero en objeto con el que interaccionaban durante el propio ejercicio, moviéndolo, empujándolo, articulando sus distintas partes, y dejándose los unos a los otros realizarse este tipo de intervenciones, todo en el momento y sin intercambio de lenguaje, signo verbal o indicación alguna, siendo este tipo de interacción finalmente la que cobró protagonismo y en la que acabaron centrándose todos los participantes, olvidándose casi por completo del resto de objetos que había en la sala. Aunque esto en un primer momento nos puede recordar a ciertas técnicas de improvisación en danza, poco tiene que ver. En las clases de danza a las que se asistió<sup>207</sup> para poder realizar una comparativa, se propuso ejercicios de improvisación a los bailarines estaban en una sala. En ellos, los asistentes tenían que comenzar a moverse por la sala aumentando su velocidad, bien interaccionando unos con otros, o bien realizando movimientos, etc. La diferencia es que como bailarín estás bailando, y todo lo que haces lo haces en función de la experimentación del movimiento en sí mismo y las posibilidades físicas y estéticas de movimiento que la libertad de la improvisación puede darte. Por el contrario, la búsqueda del movimiento del performer es más

---

<sup>205</sup> Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>206</sup> Talleres impartidos en La Trasera, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Abril, 2015.

<sup>207</sup> Asistí durante cinco meses a clases de danza contemporánea, 2014 (como alumna), y a diferentes talleres impartidos como observadora en Residencias Teatro Canal y Centro Cultural Conde Duque 2015.

simple: el desplazamiento por el puro desplazamiento, el choque por el puro choque, el contacto por el contacto, etc. “(...) *no hay nada que no tenga su cepa en la realidad. Cuanto más se familiariza uno con la realidad, sea esta cual sea, mejor. Al igual que el niño que está aprendiendo a montar en bicicleta logra montar de hecho cuando se sumerge a fondo en esta actividad y, por contrapartida, se cae al suelo cuando se para a considerar lo bien o mal que lo está haciendo, así, nosotros, todos, en cualquier actividad que llevemos a cabo. En cuanto comenzamos a juzgar los resultados, la magia de la vida se disipa y nos desplomamos*”<sup>208</sup>. Es, podríamos decir, presencia (“estar en presente”) y representación respectivamente. “...*es que.... yo diría que más que control... estar... inmersa, ¿no? En lo que está sucediendo. Entonces no necesitas controlar nada, porque estás dentro*”<sup>209</sup>. Para entendernos y apoyándonos en la maravillosa cita anterior de la artista Azahara Gagaliot, se podría decir que es como si ese estado de *inmersión* fuera un estado de hibernación en el cual la artista se encuentra en un estado de concentración terminante y absoluto focalizado única y exclusivamente en todo lo que es acción pura: coger, mover, tocar, tragar, etc. Es una vez terminada la acción y en consecuencia cuando se vuelve a invertir el estado (objeto-cuerpo a cuerpo-objeto) que la artista es, aquí sí, plenamente consciente ya de la carga emocional y de la transformación sufrida<sup>210</sup>. No tanto consciente de haber sufrido (porque se amplían los límites de lo admisible<sup>211</sup>). Y uno de los efectos más claros de esto (además de las posibles lesiones o huellas físicas que la acción en sí pueda haber provocado<sup>212</sup>) es el agotamiento emocional (entendiendo por agotamiento el mero cansancio<sup>213</sup>, sin necesaria connotación negativa) posterior a la acción en sí que muchas de las artistas afirman padecer. Citando a la performer Yolanda Benalba:

*“Normalmente, cuando hago una performance, aunque sea de cinco minutos... estábamos diciendo... que por ejemplo para mí la sensación física es muy importante porque lo que te iba a decir es que aunque sea una performance súper corta de cinco minutos, cuando acabo una performance, he tenido tanto desgaste que me entra sueño. Y yo tengo insomnio. No sé cómo decirte, porque yo me duermo súper tarde, eh... me levanto pronto, y casi no duermo, y de bebé tenía problemas de sueño, te quiero decir, no es que yo me lo invente, sino que de verdad... y cuando acabo una performance es flipante porque me entra el sueño y.. estés donde estés, porque luego pues te duchas... porque yo normalmente me ensucio. Y te vas a cenar y yo estoy como... da igual en un*

<sup>208</sup> D’Ors, P. (2015): *Biografía del silencio*. Op.cit. , p.23.

<sup>209</sup> Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>210</sup> Esto se desarrollará más detalladamente más adelante en la investigación, cuando se afronte el estado de fragilidad de las artistas.

<sup>211</sup> Infra. El dolor en la performance.

<sup>212</sup> Me remito a la cita anterior de Azahara Gagaliot y del mismo modo se desarrollará con más detalle en el apartado de fragilidad.

<sup>213</sup> Este cansancio que aparece solo una vez que la artista recobra su “estado” de conciencia habitual y cotidiano, es paralelo a la catarsis sufrida, íntimamente relacionada con el término de transformación que se desarrolla en el capítulo de El Dolor en la Performance, p.184.



*festival que con amigos, donde sea, que ha sido la performance y estoy cenando y casi no puedo cenar y me estoy durmiendo. De verdad, es muuuuuy fuerte. Y me voy a dormir y me duermo diez, once horas. Pero es que da igual cuándo haga la performance, es que puedo hacer la performance por la tarde y ya me entra sueño directo, es como... me tengo que ir”<sup>214</sup>.*

Como nota relevante respecto a este cansancio, habrá que entender que no es un cansancio solo físico, sino un cansancio emocional. Parece que este cansancio no surge exclusivamente de la concentración adquirida durante la acción, sino del desgaste que el estado de vulnerabilidad y consecuente transformación acarrearán en la artista. Sería quizás equiparable a la fatiga que un paciente padece tras una excelente, larga e intensa sesión de psicoanálisis.

Para continuar se anota que es gracias a la utilización del cuerpo como herramienta principal, gracias a que el artista es objeto-cuerpo durante su obra, y que esta es de esta manera, una obra experiencial, que se puede dar el “aquí y el ahora”, ese presente inmediato que parece ser una de las claves principales de unión de las artistas entrevistadas con la disciplina. “...*el sentir el aquí y el ahora. Y era precisamente ese aquí y ahora, lo que a mí me faltaba en el arte ¿no?*”<sup>215</sup> Así como el cuerpo es la herramienta que posibilita el “estar en presente” es el que ancla a la performer al contexto. “*mi... yo, era un elemento más con el que podía componer algo, o mover, eh... la energía, las cosas (...). Es decir, mi cuerpo como... materia hacia afuera. Y ahora lo que hago es... vivirlo y sentirlo yo... y con eso, haga lo que haga, sin que sea... sin que sea grande... es verdad.(...) Me explico... si quiero generar miedo, si quiero un estado de ánimo no agradable.. no... no interpreto algo que pueda generar eso, sino... lo vivencio yo, siento ese miedo (...) O sea, paso... paso por ese estado de ánimo que quiero transmitir y ya a partir de ahí... no necesito mucho*”<sup>216</sup>. Al realizar las entrevistas a las performers se podría indicar como contradicción en su propio discurso el que afirmen que la posibilidad de utilizar su propio cuerpo durante la performance fue clave para ese flechazo hacia la disciplina, y al mismo tiempo manifiestan no ser las protagonistas de la acción en sí. Nieves Correa decía al respecto: “*vas como expandiéndote. Vas pasando de las dos dimensiones, en las que yo nunca me sentí especialmente cómoda, a las tres dimensiones, empiezas a tantear un poco la instalación...trabajas con vídeo... y una cosa te va llevando a la otra. De repente el cuerpo empieza... a tener.... importancia ¿no? (...)... y.... y me pareció... no es que dijera*

<sup>214</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento entrevista (28/09/2015).

<sup>215</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015) en el que la artista relata como la experiencia con el cuerpo le faltaba en las disciplinas que iba probando en su carrera artística, y como a través de una asignatura en la carrera de escenografía en la que se impartía arte de acción, asignatura impartida por un psiquiatra que les vinculaba mucho al trabajo emocional, como ella llega a esas averiguaciones del presente. Esta cita aparece ampliada y más completa en p.94.

<sup>216</sup> Azahara Gagaliot (Madrid). Fragmento entrevista (31/03/2016).

*bueno pues a partir de ahora hago performance, sino que te da por pensar y realmente ves que que el cuerpo es cada vez más importante (...)*<sup>217</sup>. Esta contradicción es posible precisamente por lo anteriormente enunciado; la artista durante su estado de *inmersión* en el que es objeto-cuerpo, se auto considera una herramienta más de la propia acción que está teniendo lugar. Esto no es excluyente del protagonismo del mismo, ya que quizás ese juicio parte más del observador que de la artista en sí, quien para percibir el entorno que la rodea en el contexto de la acción performática, es decir, para experimentar, el cuerpo resulta el vehículo perfecto para realizar este viaje. *“Al final... la performance es el... es el vivirlo en el momento ¿no? Y registrarlo es como... hacer un fake, como... o un engaño de alguna manera ¿no? Y además es que.... por muy bueno que sea el fotógrafo o el que te graba... es que hay cosas que no... que no se registran. Hay cosas imposibles, como el sonido que tú percibes desde donde estás haciendo la performance... el olor... eh... la temperatura... uhm... y cosas así muy sutiles pero que son súper importantes a la hora de... experimentarlo ¿no?”*<sup>218</sup>. Es interesante el cúmulo de elementos que convergen en el *cuerpo* en la performance, siendo al mismo tiempo esa convergencia lo que posibilita al performer experimentar y vivir la performance en sí, moverse, transmitir, comunicar y tocar<sup>219</sup>.

#### 4.2.2. El contacto, germen liminar

En este momento resulta necesario, una vez se observa la experimentación como elemento fundamental en la performance, profundizar sobre la idea del contacto físico que se puede dar en la misma. El cuerpo, como veíamos, es el ente físico que actúa como frontera delimitadora, es decir, que crea una frontera ante los otros<sup>220</sup>. Si hablamos de cuerpo hablamos también de contacto. Y es que el contacto físico en la acción performática es remarcable, no solo por diferenciarla de otras disciplinas artísticas, sino porque ya de por sí es un elemento limitado en nuestro día a día por unas reglas sociales dentro de unas pautas de comportamiento específicas. En general, cuando un alumno se despide de un profesor al salir de clase, no se despide con un abrazo. Es decir, el modo en el que se establecen las relaciones entre las personas, sobre todo en el ámbito externo a la intimidad, suele seguir un patrón de comportamiento específico: lo que se puede y no se puede hacer. Atendiendo a

<sup>217</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>218</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>219</sup> *“Es difícil encontrar a un ser humano que no se sienta atraído por el cuerpo. Por el de los otros, desde luego, pues algunos cuerpos ajenos nos interesan de un modo especial. Lo importante es la constatación de que cada individuo posee un cuerpo irremplazable, mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuente de placer, o de dolor, interlocutor activo y exigente de nuestra existencia. Se ha dicho muchas veces que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Ser (existir), en suma, es tener cuerpo”*. Ramírez, J.A. (2033): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela., p.13.

<sup>220</sup> Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

las relaciones sexuales, una pareja practicante en la intimidad de *bondage*, se relaciona en público de una forma *ordinaria*. Atendiendo a personas que se desconocen entre sí y que no tienen una relación previa, el contacto físico, o el casi contacto, aparece mucho más normativizado exceptuando las raras ocasiones donde los mismos límites se desplazan, tal como puede ser el espacio entre las personas en un vagón de metro a hora punta de la mañana). Citando al antropólogo David Le Breton,

*“La socialización de las manifestaciones corporales se hace bajo los auspicios de la represión. Si nos comparamos con otras sociedades, más hospitalarias en cuanto al cuerpo, podemos decir que la sociedad occidental está basada en un borramiento del cuerpo, en una simbolización particular de sus usos que se traduce por el distanciamiento. Ritos de evitamiento (no tocar al otro, salvo en circunstancias particulares, como cierta familiaridad entre los interlocutores, etc.; no mostrar el cuerpo total o parcialmente desnudo, salvo en ciertas circunstancias precisas, etc.) o reglas del contacto físico (dar la mano, abrazarse, distancia entre los rostros y los cuerpos durante la interacción, etc.) Entendamos bien, toda sociedad implica ritualización de las actividades corporales. En todo momento el sujeto simboliza, a través del cuerpo (gestos, mímicas, etc.) la tonalidad de las relaciones con el mundo. En este sentido, el cuerpo, en cualquier sociedad humana, está siempre significativamente presente. Sin embargo, las sociedades pueden elegir entre colocarlo a la sombra o a la luz de la sociabilidad”<sup>221</sup>.*

Por eso resulta interesante la idea de contacto físico en la performance. Lo destacable en este momento y respecto a la disciplina performática, no es tanto el contacto con el resto de los objetos tanto como el contacto físico del performer con el público. Este acto en sí resulta interesante porque complejiza aún más la acción cuando este hecho tiene lugar. Y se complejiza porque al añadir el contacto físico en una acción, la artista está no solo jugando en su propio estado liminar, sino que introduce a la persona o personas en cuestión en uno<sup>222</sup>. Esta provocación, puede revertirse, y surgir esa iniciativa de tomar contacto o aproximarse excesivamente de la mano del público frente a la performer<sup>223</sup>.

Previamente y como nota indispensable se debe añadir, que experimentar la acción y todo lo que en ella acontece, tiene lugar en vivo, es decir, mientras se desarrolla la acción en sí. Esto es interesante porque entraña que dentro de la acción se encuentren en un mismo nivel lo que podríamos

---

<sup>221</sup> Ibidem, p.122.

<sup>222</sup> Ya no son “cuadros vivos de reglas y costumbres”. De Certeau. (1996): *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente., p.153.

<sup>223</sup> Infra. Esto es posible debido al estado de vulnerabilidad alcanzado por la artista.

denominar los errores y los aciertos.



Fig.3. Pascale Ciapp en *La F.L.A.C*<sup>224</sup>.  
Fotografía tomada de su perfil de Facebook

Respecto del contacto físico, se desea ampliar un poco la línea divisoria e introducir el casi contacto, es decir, la proximidad cercana. Si estamos hablando de cómo el contacto en una acción es capaz de introducir a un integrante del público en un estado liminar, habrá quizás que tener en cuenta del mismo modo las sutilezas previas a ese contacto. Cuando estamos cerca de una persona somos conscientes del calor que su cuerpo desprende, del olor. No hace falta que un desconocido nos toque para que viole nuestro espacio personal, con que se aproxime exageradamente la incomodidad aparece. Tal y como describe Edward, T. Hall, *“Los procesos de percepción de distancias se producen fuera de la conciencia. Sentimos que la gente está cerca o lejos, pero no siempre podemos decir en qué nos fundamentamos. Suceden tantas cosas al mismo tiempo que es difícil decidir cuáles de todas son las fuentes informativas en que basamos nuestras reacciones. (...) el calor producido por el cuerpo de otra persona señala la línea que separa el espacio íntimo del no íntimo”*<sup>225</sup>. Para poner un ejemplo describiremos una performance de la artista francesa Pascale Ciapp<sup>226</sup>. En un momento de esta acción, la artista se acerca a diferentes personas del público y se sirve en ocasiones de la reacción de éste para sobrepasar los límites. Así, la artista anda entre el público con la boca abierta y la lengua fuera y se acerca lo más posible a la cara de diferentes personas. Si la reacción de cada participante es exclusiva de sí mismo y sus propios juicios respecto

<sup>224</sup> Espace 025rjj, Loupian. 2017.

<sup>225</sup> T.Hall, E. (2003): *La dimensión oculta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores., p.142.

<sup>226</sup> Performer francesa (Versalles 1963). Al comienzo de la investigación nos pusimos en contacto con esta artista, si bien después, al centrarse la misma en artistas españolas, se la ha utilizado como referencia, haciendo un seguimiento de sus acciones a través de su página de Facebook ([www.facebook.com/pascaleciapp?ref=br\\_rs](http://www.facebook.com/pascaleciapp?ref=br_rs) última vez consultada 24-03-2018), al ser una performer extremadamente activa.

a lo que acontece, el traspaso de los límites que lleva a cabo Ciapp es evidente. Mientras que hay una asistente que aprovecha para darle un beso en la boca a la artista, por el contrario, la mayoría de las reacciones son de rechazo. Ciapp está utilizando el asco<sup>227</sup> de manera deliberada para violar de manera consciente los límites de espacio personal de las personas, jugando con los márgenes de lo socialmente aceptado<sup>228</sup>.

*“Un establecimiento social puede ser considerado desde un punto de vista “técnico”, en función de su eficacia e ineficacia como sistema de actividad intencionalmente organizado para el logro de objetivos predefinidos. Un establecimiento social puede ser enfocado desde el punto de vista “político”, en función de las acciones que cada participante puede exigir de otros participantes, los tipos de privaciones e indulgencias que pueden ser prorrateados para hacer cumplir esas demandas, y los tipos de controles sociales que guían este ejercicio del mando la aplicación de sanciones. Un establecimiento social puede ser considerado desde el punto de vista “estructural”, en función de las divisiones de status horizontales y verticales y de los tipos de relaciones sociales que vinculan mutuamente a estos diversos grupos. Por último, un establecimiento social puede ser considerado desde el punto de vista “cultural”, en función de los valores morales que influyen sobre la actividad del establecimiento, valores relativos a las modalidades, costumbres y cuestiones de gusto, a la cortesía y el decoro, a los objetivos esenciales y restricciones normativas sobre los medios, etc. Hay que advertir que todos los hechos que son posibles averiguar acerca de un establecimiento social son relevantes para cada una de las cuatro perspectivas, pero cada perspectiva confiere su propia prioridad y su propio orden a estos hechos”<sup>229</sup>.*

Así pues si hiciéramos un pequeño esquema de consecución de los elementos vistos que posibilitan la performance contemporánea sería:

➔ Artista – preparación previa (meditación) – continúa como artista pero ya consciente (concentrado) – entra en la acción - inmersión (gradual hasta completa) – retraimiento (en conjunto o extremadamente seguido a la inmersión) – objetualización del cuerpo – performance.

Es precisamente el antagonismo que resulta del papel fundamental que tiene el cuerpo como tal

<sup>227</sup> Hay que tener en cuenta, que la performer, en este caso, provoca el asco de manera deliberada a un público que se encuentra, en principio, sin herramientas para hacerle frente, mientras que ella se encuentra en un estado menos vulnerable respecto al mismo, al encontrarse en estado de *inmersión*.

<sup>228</sup> *Infra*, p.243.

<sup>229</sup> Goffman, E. (1981): *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Goffman. Buenos Aires: Amorrortu editores., p.255.

durante la acción, así como el papel que detenta el mismo como objeto descontextualizado, lo que produce la alteridad de significados sobresalientes a nivel antropológico y complejizan el entramado simbólico de la performance. Y es precisamente “la experiencia” lo que permite enmarcar de una manera específica el uso del cuerpo como herramienta performática. *“Para empezar a hablar sobre la performance me gustaría primero negar la performance, negarla tres veces: como género, como espectáculo y como “nueva tendencia escénica”. Prefiero hablar de “la vida que se ofrece como obra”.*<sup>230</sup>

### 4.3. La construcción de una performer

*“La vida es breve; el arte, largo;  
la ocasión, fugaz; la experiencia, engañosa; el juicio difícil”*  
Hipócrates.

En este capítulo se examinará los sucesos o las posibles motivaciones que condujeron a estas mujeres hasta la performance. Una vez entendemos el cuerpo como elemento indispensable en la acción performática como objeto o herramienta de indagación, parece necesario descifrar qué papel ha jugado el mismo en la búsqueda de estas artistas. Es así como aparece la inevitable pregunta, ¿Cómo llegan estas artistas a performar? ¿Será que habrá un punto vital, artístico o bien social en común que las lleva a probar esta disciplina?

Del mismo modo, se cree oportuno, antes de continuar con los distintos parámetros del cuerpo y acercarnos a las cualidades que entraña el performar con un cuerpo de mujer y las consecuencias en las definiciones al respecto que ésta genera, el comprender más detalladamente las motivaciones que llevaron a estas artistas hacia la performance como disciplina y en consecuencia, las propiedades que ésta ofrece en la búsqueda vital del sujeto.

En cuanto a la realización de performance, se percibe que si bien una gran parte de las artistas entrevistadas llevan a cabo otro tipo de actividades artísticas aparte de la performática, no obstante todas ellas coinciden en señalar a la performance como la disciplina con la que más se identifican. ¿A qué se refieren, qué quieren decir cuando dicen que se identifican con la performance? En esencia, a lo que se refieren estas artistas es que la performance es la disciplina artística que mejor

---

<sup>230</sup> Correa, N (2007): *Un fragmento de vida. Performancelogía*. (n.d) Disponible en [performancelogia.blogspot.ch/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html](http://performancelogia.blogspot.ch/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html) [consultada el 06-10-2017]

las personifica. Parece una obviedad si se tiene en cuenta tan solo el factor de que durante una performance, al contrario de muchas otras disciplinas como puede ser la pintura, las artistas están *presentes*, pero no lo es tanto si ponemos la atención en el hecho de que muchas de estas artistas habían estado con anterioridad en contacto con la danza o el arte dramático, dos disciplinas artísticas en las que el individuo está por sí mismo de cuerpo presente. Aunque esta eventualidad, no común en todas las artistas, puede crear cierta confusión, son las mismas artistas las que nos ayudan a resolver parte del enigma cuando reafirman con naturalidad la gran diferencia que existe entre estas disciplinas, acentuando de por sí el concepto de “realidad” más esencial que solo encuentran en la acción performática.

*“Yo estaba estudiando bellas artes y arte dramático, bellas artes por la mañana y arte dramático por la tarde. Entonces yo veía conexiones totalmente todo el rato, incluso cosas que añoraba en las artes plásticas de las artes escénicas, y al revés. Entonces yo sabía que había algo ahí que yo tenía que mezclar. Y por eso empecé ¿no? Y me fui de Erasmus... empecé trabajando por ejemplo... empecé con la pintura, la pintura, dibujo, de ahí me fui a la fotografía, investigando sobre el cuerpo y rompiendo el cuerpo. De ahí me fui al vídeo, donde podía trabajar con mi presencia y del vídeo, directamente a la performance. Ha sido como.... como una evolución muy lógica. Entonces me fui a Alemania a estudiar videoarte, porque era el único contacto que tenía. Yo todavía no sabía lo que era la performance y estaba en quinto de carrera iba hacer. No... nadie me había hablado de ello ¿no? Y... justo allí había un curso de performance. Entonces me metí con todos esos parámetros teatrales, disciplina teatral, no sé qué... Cosa que me lo rompieron por todos lados”<sup>231</sup>.*

Esa realidad esencial que decíamos, entendida también como autenticidad, viene propiciada en un principio por la propia realidad de la acción traducida a través de ser una acción cotidiana realizada así mismo mediante objetos cotidianos, pero sobre todo, por la tangible e inevitable materialidad que le otorga a ésta el empleo más básico y también objetual del propio cuerpo<sup>232</sup>. Una autenticidad ofrecida también por el contexto que rodea a la misma artista mientras lleva a cabo la propia acción.

Lejos de unas normas específicas, la performer explora su yo específico del momento en el que acciona, a través de todo lo que la rodea. La experiencia sensorial particular se inmiscuye

---

<sup>231</sup> Alba Soto (Madrid). Fragmento entrevista. (22/05/2015).

<sup>232</sup> “... abrirme a... al momento del día a día, para mí es creativo igual. O sea, la performance viva es un resultado, pero como puede ser cualquier otro momento (...) O sea, lo quiero ver todo importante. Y también eso, ¿pues cómo se podría explicar mejor? Pues.... abrirme a que en todo momento el proceso cotidiano del día a día sea una... ehm... un estímulo para... construir eso que voy a hacer y que ya sea en sí por ahora”. Lorena Izquierdo (Valencia). Fragmento entrevista (13/05/2016).

violentamente en el acontecer de la acción, desposeída de una obligación narrativa. Efectivamente, es esa realidad ineludible, esa autenticidad intrínseca en la propia esencia de la performance que deviene de la imposibilidad de su reproducción, lo que aparece como una sabrosa promesa<sup>233</sup>. Tal y como describe Soto y que es un ingrediente común en todas las artistas entrevistadas, la búsqueda hacia, y hasta la performance se lleva a cabo de manera gradual. Y efectivamente, tal y como podemos ver reflejado en la cita, la artista es incapaz en la propia performance de desplegar herramientas teatrales que creía encajarían a la perfección en la disciplina, la realidad innata, ingrediente propio de la acción como ya hemos visto, es inconfundible, no hay representación ya que ella, Soto, *es* en, durante y la propia acción<sup>234</sup>.

Esta necesidad de la búsqueda del *yo*, no es, como veíamos particular y exclusiva de la performance. La lucha por dislocarse de parte de los sistemas de control actuales y redefinirse fuera de los patrones de consumo, el rechazo hacia determinadas maneras de habitar y comportarse normatizadas y la búsqueda fuera de estos sistemas de otros que, sorprendentemente, son recursos recuperados de tiempos anteriores. Lo veíamos ejemplificado en la violencia que supone estas movilizaciones para los patrones normatizados, tales como el movimiento *slow motion*, la huida o regreso a los pueblos, o en la creciente popularidad de métodos que enseñan técnicas de meditación, y tal y como estamos viendo reflejado en la performance: parece que se está realizando una llamada de atención, en voz baja, hacia el propio *yo*. Sin pretender realizar afirmaciones de carácter absoluto, podríamos entender ese *yo* actual, como un *yo* fracturado y fragmentado<sup>235</sup>, perdido en la constante estimulación e inestabilidad propia del macrocosmos del nuevo capitalismo<sup>236</sup>, atragantado por la infinitud de posibilidades. Este tipo de acciones parecen indicar una revisión del individuo, un dar la espalda para focalizar la atención hacia uno mismo en un intento de evaluar y crear al mismo tiempo un microcosmos, podríamos decir, personalizado. Cabría apuntar que es también una vuelta al control propio, de la realidad más básica. Esta búsqueda de un control propio o autocontrol a través de un reconocimiento del propio *yo*, lo vemos claramente reflejado en

<sup>233</sup> “En las sociedades tradicionales, de composición holística, comunitaria, en las que el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de una escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad. En estas sociedades las representaciones del cuerpo son, efectivamente, representaciones del hombre, de la persona. La imagen del cuerpo es una imagen de sí mismos, nutrida por las materias primas que componen la naturaleza, el cosmos, en una suerte de indiferenciación. Estas concepciones imponen el sentimiento de un parentesco, de una participación activa del hombre en la totalidad del mundo viviente”. Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op.cit., p.22.

<sup>234</sup> “El cuerpo es el espacio donde se encarna el vivir con identidad personal”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.81.

<sup>235</sup> Sennet, R. (2000) *La corrosión del carácter*. Op.cit.

<sup>236</sup> “La construcción de esa gigantesca maquinaria autónoma y automática de precisión que garantiza la continuidad del tiempo y del espacio es la edificación de la ciudad. La producción mecánica e inhumana de tiempo y espacio. (...) la información hecha palabras efímeras y el mercado lleno de imágenes pasajeras en donde todos son nadie, en donde no hay rostros sino abstracciones (...) no hay nada que no quede inmediatamente neutralizado y banalizado, que no pase a formar parte del flujo infinito de información que viaja a toda velocidad por las autopistas virtuales de la aldea global”. Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.232.



ejemplos tales como el *slow-food*, la acompasación o relación directa de la respiración con el cuerpo, el abandono de puestos de trabajo de alto nivel para pasar a cultivar un huerto propio en el silencio de un aldea, y en el objeto-cuerpo performático. Así, el cuerpo se manifiesta a la par como representación de esa búsqueda individual y objeto de experimentación de nuevas medidas de control<sup>237</sup>.

#### 4.3.1. Cómo se establece el contacto con la performance.

En realidad resulta que el primer contacto de las artistas con la performance es en casi todos los casos estudiados, tal y como se descubre gracias al análisis de las entrevistas, accidental. La causa principal de esta circunstancia estriba en el hecho de que si bien es ésta una disciplina que aún está en proceso de desarrollo, es notorio percatarse que siendo así mismo una disciplina artística extravagante y con cierta repercusión mediática (cada vez mayor), continúa no siendo, ya no enseñada, sino tampoco mostrada, en la mayoría de las universidades españolas donde se imparten estudios en Bellas Artes. Si bien existen excepciones en aquellas artistas que han estudiado en Valencia<sup>238</sup>, donde la facultad de Bellas Artes imparte específicamente esta disciplina. En aquellos casos en los que la artista desconoce la disciplina, así como en aquellos donde aun conociendo su existencia no se ha tenido contacto o posibilidad de contacto con la misma, el camino que la artista recorre hasta, podríamos decir *darse de bruces*, con la disciplina es progresivo, pasando por ejemplo, y tal y como veíamos en el fragmento de la entrevista con la artista Alba Soto, del dibujo a la fotografía pasando por el vídeo, de la fotografía a la instalación o la escultura y de ahí a la performance. De ahí que digamos que es *darse de bruces* contra la disciplina, porque efectivamente, supone un antes y un después en la carrera de todas ellas.

---

<sup>237</sup> “El cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad, que se enfrenta con el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales. Sus miembros, una vez sometidos a control, otras abandonados a sus propios recursos, representan a los miembros de la sociedad y sus obligaciones con respecto a la totalidad de la comunidad. Pero al mismo tiempo el cuerpo físico por virtud de la norma de pureza se conceptúa como opuesto al cuerpo social. Sus exigencias no solo se subordinan a las exigencias sociales, sino que se consideran contrarias a estas últimas. La distancia que exista entre los dos cuerpos corresponderá al nivel de presión que ejerza la sociedad y a la coherencia de sus clasificaciones”. Douglas, M. (1988): *Símbolos naturales*. Op.cit., p.97.

<sup>238</sup> La facultad de Bellas Artes de Valencia es sobresaliente en esta disciplina al tener a Bartolomé Izquierdo, un personaje distinguido de la performance, como catedrático. Varias artistas entrevistadas han realizado estudios de performance en esta facultad a las órdenes de este profesor y performer, ya sean originarias de Valencia, tal y como es el caso de Lorena Izquierdo o Isabel Mondragón, como aquellas que realizaron estudios de Séneca como el caso de la gallega Ana Gesto.

Los estudios sobre performance se han realizado, por parte de las artistas entrevistadas, a través de medios informales, como son cursillos, agrupamientos, etc., que se organizan dentro de la propia disciplina, muchos de ellos impartidos por figuras establecidas ya dentro de la misma como es el caso de la artista Nieves Correa. Tener en cuenta que en pocas ocasiones (15% de las artistas) afirman haber realizado parte de estos estudios, siempre informales, en el extranjero. (mirar Tablas y Gráficos, p.295).

Para continuar, esta progresión o consecución disciplinar, resulta bastante reveladora en cuanto que ilustra cómo la artista navega en una búsqueda, comenzando siempre en primer lugar a través de la representación en dos dimensiones (pintura, dibujo) para ir derivando a la representación en tres dimensiones (escultura, instalación). Esto no solo refleja la búsqueda progresiva del volumen, sino la necesidad cada vez más desesperada de entablar una relación más física con el objeto creado que acentúa su espacio ocupado respecto al entorno y al propio cuerpo de la artista. Para vislumbrar mejor esta progresión, se citará un momento de la conversación que se mantuvo con la artista Neves Seara:

*“Yo siempre fui bastante... movidita. Incluso cuando era pequeña ¿no? y... entonces claro, siempre me faltó un poco esa parte activa (en las piezas artísticas a través de otras disciplinas). Y me gusta mucho el trabajo de taller, pero... me faltaba ese contacto directo con el público ¿no? Y yo había hecho teatro en el instituto también, y tengo mucha vinculación con el mundo del teatro desde la escenografía, porque mi padre hacía escenografía. (...) Entonces siempre me llevaba a las escenografías, a las presentaciones de las obras y tal... porque yo me acuerdo que me apuntaba a un bombardeo siempre ¿no? Y entonces... claro, toda esa experiencia más corporal, y más espacial del arte, me pedía siempre el... el vincular el...el arte contemporáneo con... con obras que tuviesen que ver con el espacio y con el trabajo corporal ¿no? Entonces empecé sobre todo haciendo instalaciones por esa... por esa... por esa relación con la escenografía que tenía desde tan pequeña, ¿no? Y con el espacio... pero siempre eran instalaciones... o... casi siempre eran instalaciones que parecía más una escenografía que una instalación. Entonces eran como esos espacios congelados, donde podía ocurrir de todo... como congelados en... en un espacio que...nt... que contenía una vibración ¿no? Y entonces eh... entonces me especialicé en escenografía en la carrera, hice la... el itinerario curricular de escenografía, y entonces ahí ya, entre la iluminación, el espacio, y todo lo demás, pues eh... trabajé muchísimo la instalación. Pero bueno... claro lo importante fue que pude contactar con Joaquín Yvars que era parte de esa especialización en escenografía, que daba la... la... la asignatura de arte en acción...y...y él es psiquiatra además, no es... propio de bellas artes, él es psiquiatra. Entonces tenía un punto muy... nt... muy vinculado con el trabajo emocional pero sin ser un rollo así psicomágico ni nada parecido, sino... el aquí y el ahora ¿no? El sentir el aquí y el ahora. Y era precisamente ese aquí y ahora, lo que a mí me faltaba en el arte ¿no? Porque tú vas al museo, ves la obra y te queda muy poco. O sea... te llega como público, muy poquito de ese ahí y ahora. Te llega solo el objeto que creas ¿no? Del... del artista. y.. sí que tiene ese punto, porque está el gesto impreso en la pintura, o en la escultura... o el tiempo*

*dedicado al artista está ahí impreso ahí en la obra... pero a mí me faltaba un poquito ese diálogo y esa conexión... inmediata ¿no? Y uhm... también un poco... nt... esa... ese... esas cosas que surgen y que no te esperas que pasen que son la respuesta del público. Y entonces eso crea unas atmósferas muy muy muy intensas y muy interesantes que fueron lo que me atrajo principalmente de la performance. Entonces ahí es cuando empecé a hilar y... bueno, al principio era... hacía cosas como... menos pensadas, en el sentido de que trabajaba más... bueno a nivel conceptual de cómo respondería el público y tal... y ahora me dedico más a tratar de exponer emociones desde el cuerpo y desde la escenografía y trabajar con la respuesta del público”<sup>239</sup>*

Este fragmento de la conversación con Seara resulta de lo más inspirador y vemos reflejado esa necesidad vital a la que la artista misma no sabe bien poner nombre, ese *aquí y ahora* que la artista nombra, de sentir en primera persona y en presente, de que la obra esté y sea. Tal y como el zen predica “*cuando como, como; cuando duermo, duermo*”; esto la artista lo refleja a través de una necesidad progresiva y cada vez más urgente de relacionarse con el espacio y el público, de que la obra de arte forme parte activa no solo de su creación, sino de su contemplación y comprensión por parte del público. Podemos hasta llegar a afirmar que la performance es, efectivamente, el resultado natural a una búsqueda disciplinar hasta tal punto que ésta finaliza, se sacia, en todos los casos, una vez la artista performa por primera vez.

#### **4.3.1.1. El cuerpo como paradigma de una búsqueda trascendental.**

Todas las artistas entrevistadas han tenido contacto con otras disciplinas artísticas. Es necesario subrayar la relevancia que entraña el hecho de cómo esa relación en primera instancia con otras especialidades es, en cierta medida, una búsqueda hacia la performance. Esta aparece como la disciplina que les permite sentir, relacionarse y comunicar de una manera que ellas perciben más auténtica, así como observamos que en todos los casos de artistas entrevistadas, esa búsqueda es una exploración hacia el sentir esa obra que ellas mismas crean, de una manera, en la que el físico y la mente comparten el mismo momento, una obra para sentir con el propio cuerpo, una obra para *ser*.

La necesidad de que el cuerpo, su cuerpo, sea a la par la obra, pero por encima de esto, la herramienta de experimentación completa de esa obra, responde a una demanda propia relacionada con la evolución (paralela a la crisis del individuo) que el propio cuerpo ha sufrido a lo largo de las

---

<sup>239</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

últimas décadas<sup>240</sup>. Estas artistas parecen accionar desde la pregunta; ¿será que nos hemos olvidado del cuerpo en la actualidad? hecha afirmación. Si la definición moderna del cuerpo, parece conllevar que el hombre se aparte psicológicamente (en términos de autodefinición, situación y entendimiento) de su entorno, de sí mismo y de los otros<sup>241</sup>, tras las capas de normativas y definiciones actuales que parecen empañar la relación del sujeto con su propio cuerpo, la performance sigue la línea, como veíamos, de ciertas disciplinas (mindfulness, yoga, meditación), que parecen hacer hincapié en la concienciación clara del cuerpo como medio de conocimiento y autocontrol. *“La exploración de los sentidos a la que ayudan la campana de aislamiento, la sofrología, los masajes, el yoga, las artes marciales, entre otras prácticas que proponen un uso inédito del cuerpo, da cuenta de esta necesidad antropológica de una nueva alianza con un sentido del cuerpo poco utilizado en la modernidad”*<sup>242</sup>. Porque, efectivamente, se descubre que en todas las artistas hay una necesidad imperativa e irrefrenable de investigación corporal progresiva de algo que podríamos denominar *ser cuerpo*, de *ser obra*, entendiendo ese *ser obra* como la manera más auténtica y quizás exagerada de sentir la obra en sí misma. La artista Lorena Izquierdo comentaba al respecto:

*“Yo empecé con...uhm... con mi carrera universitaria como desde un punto de vista muy mental ¿no? Hice historia del arte, hice filosofía... (...) y también, eh... Yo tenía una intuición respecto a algo... creativo ¿no? eh... corporal. Entonces yo sabía que me interesaba el cuerpo... desde la filosofía también, pero.... quería experimentar con él y... y eso la filosofía no... no me lo daba. O sea no...no...no lo encontraba desde la teoría. Entonces... bueno, a partir de... sentía inclinación pues eso, por el movimiento... la interpretación.... tal. Y entonces pues me fui con una beca Séneca a... a Madrid. Entonces... de filosofía. Y... allí pues eso, yo estaba en clase de filosofía del cuerpo y yo veía a mi profesor, que no se movía ¿sabes? Y era como... mira, yo no quiero acabar así. O sea tenía como su cuerpo como... o sea, no. Yo sabía que mi camino era otro ¿no? Entonces empecé ahí a... a clases de contacto e improvisación, que es una danza improvisada, (...) O sea me metí de lleno en el cuerpo, por decirlo de alguna manera ¿no? Y estuve allí formándome unos 5 o 6 años muy intensos. Pero, aun así tampoco... yo estaba tampoco... porque tenía la filosofía que era como muy mental ¿sabes? Tenía cuerpo.... pero el bailarín o la danza improvisada era interesante, pero como que me faltaba algo ¿no? O sea, no podía yo aunar ¿sabes? Esas dos sensaciones o... o intereses*

<sup>240</sup> “El resultado de estas evoluciones es que el cuerpo de fin de siglo es, a partir de ese momento, a la vez sujeto y objeto del acto artístico. Y que, sobre todo, se vuelve omnipresente”. Corbin, A., Courtine, J-J., Vigarello, G. (2006): *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada en El Siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones Generales., p.417

<sup>241</sup> Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op.cit

<sup>242</sup> Ibidem, p124.

*que... entonces pues... pues por una lesión dejé de bailar intensamente y me volví aquí [Valencia]. Entonces, por casualidad, encontré una performance al lado de mi casa en las Atarazanas, (...) Entonces ahí ya fue como... ¡uf! Conectar y decir, ostras, la performance es un lugar donde caben la idea, cabe el cuerpo, cabe la experiencia tanto teórica como corporal y yo estaba de alguna manera buscando eso*<sup>243</sup>

En primer lugar, resaltar la inspiradora definición casual de *lugar* que Izquierdo refiere respecto a la performance. La artista no se refiere a la performance como *cosa* o *elemento*, sino como *lugar*, y esta elección es sumamente importante porque a lo que remite es a que la performance es una suma abierta de múltiples elementos, es *lugar* porque es espacio, realización, tiempo, encuentro, movimiento, paisaje, conexión, etc. Podemos afirmar que las artistas, cuando performan, ciertamente no solo respiran o contemplan, sino que perciben en totalidad, es decir, la performance produce en ellas, a través del estado de inmersión, una experiencia auténtica e íntegra del momento. No es de extrañar pues el vínculo que estas artistas conforman con la performance. Como podemos ver al analizar la cita de Izquierdo, lo que a la artista le falta en el resto de las disciplinas es la realidad completa. La danza tiene la utilización del cuerpo, pero sigue unos patrones determinados y hay una separación de uno mismo a través de las normativas, la filosofía ocupa el lado mental pero abandona el emocional y el físico, el teatro, tal y como veíamos con Soto es una representación, etc. Por el contrario, la performance es esencialmente una relación directa corporal y emocional, una presencia indudable y desgarradora del *yo*, y es esa veracidad que hay en la experimentación bruta de la permanencia lo que las seduce, o como ellas dicen, engancha. Tal y como podemos entrever a través de la cita, el conocer la teoría, es decir, las definiciones y diserciones teóricas respecto al cuerpo, no le ofrece a la artista un conocimiento mayor, o mejor dicho, verdadero, de su propio cuerpo. Las teorías están embutidas en normativas que por otro lado son generales, tal y como lo está el cuerpo, acotado por costumbres, normas y deberes disciplinares como si de un producto industrial se tratara<sup>244</sup>. Teorías y definiciones que se alejan de la individualidad o de lo propio y universalizan el cuerpo; le describen *el cuerpo*, como elemento a Izquierdo, pero no hablan de *su cuerpo*. Normativas, por otro lado, que como principio, el individuo acoge agradecido, pues le mantienen en la falacia del control sobre su existencia, le alejan de la realidad que es que su propio cuerpo es un elemento falible<sup>245</sup>.

El cuerpo como cuerpo, como objeto presentado, ofrecido y expuesto coincide consigo mismo, es un ente, una pieza sin intención, un pedazo de carne que se mueve, que gesticula, que explora, que

<sup>243</sup> Lorena Izquierdo (Valencia). Fragmento entrevista (13/05/2016).

<sup>244</sup> Byung-Chul, H. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Heder Editorial.

<sup>245</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit.

si bien es posible juzgarlo, por el contrario, no es posible subjetivarlo; su borde y contorno son francos<sup>246</sup>. Es de esta forma que como unidad real y única, éste debe ser explorado desde su realidad real e única. Si entendemos la experiencia como la indagación en presente, parece ésta íntimamente entrelazada con la experimentación<sup>247</sup>. Una experimentación que estas artistas llevan más allá de sus propios límites (por supuesto mucho más allá de los límites con los que se manejan en su acontecer diario), llegando incluso a pasar por alto ciertos patrones que clasifican las sensaciones corporales, traduciéndolas en categorizaciones morales: en las acciones las artistas tocan sustancias que por su tacto pueden resultar repulsivas, y no solo las sustancias, el mismo hecho de tocar a una persona desconocida y entablar una relación de contacto físico con ella, va en contra del propio asco<sup>248</sup> y aquellos dispositivos que las mantienen a salvo de la contaminación.



Fig.4. Beatriu Codonyer en *Selecta*.<sup>249</sup>

Aparece así, la utilización del cuerpo como cuerpo, como herramienta de exploración para empezar, más física (tocar, chupar, oler, moverse), de traducción de la realidad también más física, sin más límites que aquellos que la propia artista decida imponer (como veremos en el capítulo siguiente).

<sup>246</sup> Corbin, A., Courtine, J.-J., Vigarello, G. (2006): *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada en El Siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

<sup>247</sup> “Experiencia significa transformación”. Byung-Chul, H. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Op.cit., p.116.

<sup>248</sup> Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.

<sup>249</sup> 2012, Madrid. El Patio de Martín de los Hero. En esta acción la artista rompía huevos sobre una manta blanca con la cual luego se arropaba y se restregaba. Fotografía tomada de la página web de la propia organización AcciónMad ([accionmad.org/blog/evento/jueves-15-de-noviembre-el-patio-de-martin-de-los-hero/](http://accionmad.org/blog/evento/jueves-15-de-noviembre-el-patio-de-martin-de-los-hero/)) Fotografía archivada el 23-01-2018.

*“Los impulsos son los ejes en que gira la reorganización de las actividades, son factores de desviación para dar nuevas direcciones a los viejos hábitos y cambiar su calidad. Por lo tanto, siempre que tratemos de comprender la transición y el flujo social o de proyectar reformas personales y colectivas, debemos llevar nuestro estudio al análisis de las tendencias innatas”*<sup>250</sup>.

Es en sí mismo y por sí mismo. Este cuerpo es referencia de sí mismo. *“La auto referencia es estrategia propia de lo vivo, de todo proceso creativo”*<sup>251</sup>. El cuerpo de la performer en la performance es autónomo como objeto que indaga y que experimenta.

La performance es en sí misma uno mismo. Y al mismo tiempo, resulta aparentemente contradictorio esa necesidad de performar con su propio cuerpo, de centrar su atención en el cuerpo como elemento u objeto más material, en la búsqueda de un *yo* que es de por sí, en principio, inherente al mismo. Es una paradoja, que resulta del reflejo de la ambivalencia dentro del propio *yo*, separado a través de la distancia creada entre lo que podríamos llamar más intrínseco o natural, y aquello que podríamos denominar como lo aprendido o impuesto. Es división del *yo*, que Jose Luis Pardo denomina como momento de la mismidad y que define como *la condición de un ser que se parte en dos para ser uno*<sup>252</sup>, es quizás el gatillo necesario para que el sujeto, a través de ser consciente de la condición de esa distancia entre sus dos *yoes*, comience el proceso de mismidad, a través de las herramientas que crea precisas (en este caso la performance). Es gracias a ese proceso, que la artista abandona su cuerpo como residencia o representación profunda de sí misma tal y como veíamos, para convertirlo en un objeto (objeto-cuerpo) con el que poder experimentar, conocer, reconocer y así transformar. Es decir, que se aleja de sí misma, se *desdobla en dos*<sup>253</sup>, adquiere, a través de ese distanciamiento, la perspectiva que precisa. Es de saber popular que *uno* necesita de su *contrario*, e igual que en un proceso de comunicación, *uno*, necesita de un *otro*. A este paso, sigue lo que Pardo denomina el *momento de alteridad*<sup>254</sup>, referida en este caso al *otro* dentro del *yo*, es decir, a la multiplicidad del *otro* o de *yoes* producida según el autor por lo que es un pasado, un presente y un deseo de futuro, a lo que se añadirá aquí la complejidad que entraña una multiplicidad mayor de ese *otro* que comprende la identidad propia y la cultural. A lo que continúa el autor con el *momento de estupefacción*, que es representado por ese instante en el que el sujeto realiza una reflexión acerca de la *alteridad* que se encuentra en la *mismidad*. Este proceso podríamos asemejarlo a un momento de comprensión previo, o quizás paralelo, a la transformación que estas artistas llevan a cabo. A mi parecer y para el caso aquí estudiado sería de este modo: primero el *yo* se comunica, es decir, la artista es consciente de la aberración de su propio *yo* (lucha

---

<sup>250</sup> Dewey, J. (2014): *Naturaleza humana y conducta. Introducción a la psicología social*. Op.cit., p.65.

<sup>251</sup> Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.30.

<sup>252</sup> Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.156

<sup>253</sup> Ibidem.

<sup>254</sup> Ibidem, p.164.

entre lo deseado y lo impuesto). Como respuesta, el *sí mismo* (o el otro), provoca una respuesta, en nuestro caso, la artista alejada del objeto aberrante (lo impuesto, lo intruso), es decir, convertido ya su cuerpo en objeto-cuerpo para poder entablar una comunicación directa con el acontecer material a través de la sensibilidad y la vulnerabilidad<sup>255</sup>, y finalmente el *yo* recibe el mensaje, en este caso, a través de la acción la artista alcanza la transformación, cuando se revierte el acto y la artista toma posesión de su cuerpo como parte fundamental de sí misma. Cuando este proceso finaliza, se completa esa paradoja de la que Pardo habla, que hay que desdoblarse, hay que convertirse en dos para poder llegar a ser uno, “al *Yo que habla, simple y solitario, inextenso y sin profundidad, se añade entonces el Yo que (se) escucha a Sí Mismo hablar, que recibe la voz que emite*”<sup>256</sup>

En particular, es francamente interesante descubrir cómo en toda esa progresión disciplinar, lo que realmente hay de fondo a pesar que las propias artistas no sepan situarlo, describirlo o nombrarlo, es en definitiva, una exploración del propio individuo, del propio *yo*; una búsqueda de sí mismas: conocer, definir y entender<sup>257</sup>. Esa búsqueda disciplinar no es más que un reflejo que esconde la búsqueda de estas artistas como individuos. Esa búsqueda relacionada con la toma de consciencia del sujeto de su propia aberración es al mismo tiempo, un tomar *potencia*<sup>258</sup>, una toma de control a través de esa comprensión. Esa potencia, que Giorgio Agamben relaciona con el poder, habrá que entenderla dentro de la valoración de contrarios que hemos venido haciendo (bello frente a lo deforme, potencia frente a impotencia) y que por lo tanto, lo dotan del peso de la elección, elección consustancial a esa previa comprensión.

*“Impotencia no significa aquí ausencia de potencia, no poder hacer, sino también y sobre todo, poder no hacer, poder no ejercer la propia potencia. Y es precisamente esa ambivalencia específica de toda potencia, que siempre es potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer, la que define ante todo la potencia humana. Es decir, el hombre es el viviente que, existiendo en el modo de la potencia, puede tanto una cosa como su contrario, ya sea hacer como no hacer. Esto lo expone, más que a cualquier otro viviente, al riesgo del error, pero a la vez le permite acumular y dominar libremente sus propias capacidades, transformarlas en facultades. Puesto que no solo la medida de lo que alguien puede hacer, sino también y antes que nada la capacidad de mantenerse relación con su propia posibilidad de no hacerlo, define el rango de su acción”*<sup>259</sup>

<sup>255</sup> Infra, p.190.

<sup>256</sup> Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.176.

“Cuando todo se vuelve inaprehensible, incontrolable, cuando se relaja la seguridad existencial, la única certeza que queda es la de la carne en la que el hombre está atrapado, el lugar de la diferencia y de la ruptura con los demás”. Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Op.cit., p.171.

<sup>258</sup> Agamben, G. (2011): *Desnudez*. Barcelona: Editorial Anagrama.

<sup>259</sup> Ibidem, p.60.



Así, es a través de este poder, de esa *potencia*, que el sujeto puede llegar a derribar ciertas barreras que lo mantienen dentro de un recinto seguro y controlado, es decir, gracias a la experimentación (al poder hacer o no hacer) tal y como estas artistas llevan a cabo que surgen nuevas líneas de acción y definición.

Aun así, aunque parezca cristalina la importancia de esta toma de consciencia, se cree que es aún más relevante la toma de conciencia de aquello que se puede hacer. Si bien se gira fácilmente la mirada hacia la acción, la inacción está tintada de connotaciones negativas, cuando es precisamente ese no hacer que utiliza como herramienta, según Agamben, el poder democrático. A través de la separación del sujeto de aquello que puede no hacer, y fulminado a través de todas las posibilidades y variedad de todo lo que sí puede hacer, ese poder, ejerce una medida de control sobre el mismo. Fabrica un punto ciego en el sujeto que se irresponsabiliza de sus propias decisiones al creer en la falacia de que *todo puede hacerse*<sup>260</sup>, para llegar a no hacer *nada*. Tal y como veíamos cuando hablábamos sobre la desaceleración que estas artistas imponían a través de sus acciones, tanto para ellas como para el público asistente, creando un oasis extremo en el que el aburrimiento estaba ocasionalmente presente como parte inherente. A lo que vamos es a la relación que existe precisamente a la simplificación inherente de una artista durante la acción performática, a la huida de una persona de un puesto de trabajo de alto rendimiento y salario hacia una aldea, al abandono de un estilo de vida tradicional por uno nómada<sup>261</sup>, al comienzo por parte de otra de prácticas de meditación. Todas estas acciones reflejos de una toma de poder, de auto poder, a través de esa impotencia, de asimilar el *no hacer*<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> “Separado de su impotencia, privado de la experiencia de lo que puede no hacer, el hombre de hoy se cree capaz de todo y repite su jovial “no hay problema” y su irresponsable “puede hacerse” precisamente cuando, por el contrario, debería darse cuenta de que está entregado de manera inaudita a fuerzas y procesos sobre los que ha perdido todo control”. Ibidem., p.60.

<sup>261</sup> Actualmente es relativamente frecuente encontrar personas con un trabajo estable que deciden dejarlo, temporal o definitivamente, y comenzar viajes de distinta duración a lo largo del globo. (magnet.xataka.com/viajes/por-que-deje-mi-trabajo-y-mi-ciudad-para-dar-la-vuelta-al-mundo., consultada el 02-02-2018). Una característica común a todas las modalidades es el bajo presupuesto con el que cuentan. (www.facebook.com/tierraalavistablog, consultada el 18-11-2017) Gracias a las redes sociales, podemos hoy en día, ser testigos de los progresos, actividades y aventuras de estas personas. Sánchez, L., Señor, R., (n.d). Algo que recorda en línea]. Disponible en [www.facebook.com/algoquerecordar/?hc\\_ref=ARSmIjPGBveh6BpBZVoACHLjqEeEnViX8YJ5TOZxbrfKO4lxmEpPMLLeOLEFTAXBkGy0](https://www.facebook.com/algoquerecordar/?hc_ref=ARSmIjPGBveh6BpBZVoACHLjqEeEnViX8YJ5TOZxbrfKO4lxmEpPMLLeOLEFTAXBkGy0) [última consulta el 30-03-2018].

Por otra parte, es muy popular la historia del joven Chris McCandless (1968-1992) quien tras graduarse, donó sus ahorros y comenzó a viajar por Estados Unidos (llegando a Alaska), decidido a alejarse del estilo de vida tradicional siguiendo un impulso que le acercaba hacia una vida más sencilla, solitaria y en contacto con la naturaleza. Su trágica muerte le convirtió en icono. En 2008 Sea Penn dirigía una película al respecto “Into the wild”.

<sup>262</sup> Es necesario realizar en este punto una referencia a *Bartleby el escribiente*, conocido cuento de Herman Melville cuya preferencia por “no hacerlo” le llevó a asumir una vida radical, y es en su aparente insignificancia, donde reside su intensidad. En el arte contemporáneo son muchos los artistas (no performers) que, aunque con prácticas no muy grandilocuentes en la mayoría de los casos, se resisten al hacer, y persisten en la determinación de no hacer, como queda recogido en los libros de Jean-Yves Jouannais (1997): *Artistas sin obra*. Barcelona: Editorial El Acantilado, y Enrique Vila-Matas (2000): *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Si en este sentido cuando estas artistas utilizan la fotografía o el vídeo en esa progresión disciplinar, siempre se toman a sí mismas como elemento principal de la toma, llegando a autorretratar casi de manera obsesiva, ya sea estáticas (fotografía) o en movimiento (video), en diferentes situaciones, ¿Por qué entonces no continúan solo utilizando estas disciplinas? ¿Qué tiene la performance que no tengas estas otras disciplinas artísticas? La diferencia pues, más notable de estas dos disciplinas por ejemplo con la performance es ciertamente y como ya hemos visto anteriormente<sup>263</sup>, no solo la propia experimentación en presente, sino la copresencia<sup>264</sup> del otro. Y con esto nos referimos a la copresencia instantánea que acontece en el mismo discurrir de esa búsqueda de sí mismas a través de la disciplina artística, que es sin duda una singularidad en la sociedad contemporánea, que alienta las relaciones superficiales a través de la distancia y privacidad que los dispositivos digitales ofrecen<sup>265</sup>.

En efecto, es imprescindible resaltar esa presencia física de la artista<sup>266</sup> como parte esencial de ese enganche en la performance partiendo de la idea que el artista en la performances es obra o parte de la obra artística. Efectivamente, habrá que tener en cuenta la diferencia que entraña la performance como pieza, ya que por ejemplo, cuando uno contempla como espectador una pintura, está contemplando la representación estática de una emoción, el momento del acontecimiento está en el pasado, es decir, que nosotros como público recibimos tan solo lo que ha quedado, el producto estático de lo que fue. La comunicación con nosotros como público, es directa y pasiva, guiada por un solo foco de atención, determinado, acotado y controlable. Por el contrario, en la performance somos partícipes de la creación misma de la obra, porque es la creación constante, irregular y dinámica lo que es la propia acción en sí, no hay un producto final. Como público, estamos relacionándonos y formando parte de ese momento emocional de la pieza. Y esta relación es efectivamente recíproca respecto a la artista. Seara habita un espacio determinado cambiante, establece una relación entre sí misma respecto a los objetos y al público que con otra disciplina sería imposible, de una manera directa y activa, creando mientras está presente. Es ese aquí y ahora que la artista comenta, esa realidad palpable a la que no puede escapar. Que las propias artistas no sepan nombrar con exactitud aquello a lo que se refieren, aquello que las engancha habla a su favor. La performer está, la performer es.

Aunque estas artistas afirmen rotundamente que quieren experimentar con su cuerpo como una

---

<sup>263</sup> Supra, p.93.

<sup>264</sup> Entendiendo por copresencia la presencia en presente del otro (otros) durante el desenvolvimiento o utilización de la disciplina artística en cuestión para realizar esa búsqueda.

<sup>265</sup> “*el presente se desploma sobre nuestros hombros con una insoportable gravedad*”. Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.240.

<sup>266</sup> Como veíamos en la performance “The artist is present” de la performer Marina Abramovic.

forma de conocerlo y re-conocerlo<sup>267</sup>, el germen originario no es otro que el que resulta de la consecuencia ineludible que, en el mismo acto de reconocer el cuerpo y redefinirlo, está sin duda esa búsqueda propia, del propio yo, en relación y respuesta a contraponer ese yo con la problemática, del yo con el cuerpo, con los objetos, con las situaciones límites, con los demás (público), etc.. El cuerpo aparece de repente como el lógico punto de amarre con el que aferrarse a la realidad, si entendemos por tal el ser portador de la transformación del individuo a través de la manipulación del propio cuerpo. “*es el punto de anclaje, el testigo que permite constatar, grabar y medir con una objetividad desengañada, siniestra o indiferente, los cambios, las transformaciones y las tensiones que inducen a la reflexividad social y el tiempo que sigue pasando en el eterno presente de lo actual*”<sup>268</sup>. Anotar brevemente, que en el caso de nuestras performers, está el ingrediente añadido de la redefinición del cuerpo femenino y su perspectiva e interpretación a través de ellas mismas como mujeres, siendo parte de esta búsqueda dentro de un recorrido lejos de las definiciones establecidas y que ellas mismas consideran machistas y externas, falaces y poco representativas de la realidad de ser mujer. Hay que tener en cuenta que inevitablemente investigar con el propio cuerpo implica irresolublemente estar en presente en esa propia investigación, estar presente en la propia pieza. Aunque lo desconozcan a un nivel puramente consciente o articular<sup>269</sup>, estas performers hablan de una manera algo simple<sup>270</sup> de esa necesidad vital y urgente de investigar con el cuerpo como si de una necesidad puramente física, estética y plástica se tratara, cuando este hecho, esta necesidad es realmente una extensión o manifestación de la profunda crisis que el individuo contemporáneo está atravesando en forma de voraz necesidad por autodefinirse como individuo dentro de la masa uniforme de la sociedad contemporánea.

En fin, podríamos afirmar que esa búsqueda disciplinar va indiscutiblemente tan ligada a una necesidad de crecimiento y desarrollo vital y personal, que es ésta búsqueda de la propia artista como individuo social lo que insta esa búsqueda disciplinar. “*Todo ser humano forma parte del mundo natural; somos en realidad, un minúsculo objeto momentáneo en el inmenso cosmos, objeto que está sometido a tiempo, espacio y casualidad (...) nos vemos condenados a pensar y simbolizar a afrontar los problemas de la vida siempre cambiante, a experimentar soluciones o, en otras*

<sup>267</sup> Ya que implica la observación y práctica del propio cuerpo de mujer a través de nuevas autodefiniciones fuera del sistema patriarcal heredado.

<sup>268</sup> Corbin, A., Courtine, J-J., Vigarello, G. (2006): *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada en El Siglo XX*. Op.cit. , p.418.

<sup>269</sup> En varias de las entrevistas, tras realizar alguna pregunta, las artistas comentaban no haber pensado con anterioridad sobre ello.

<sup>270</sup> Con esto nos referimos exclusivamente al discurso verbal que ocasionalmente utilizaban algunas artistas al intentar describir lo que hacen, en ocasiones, y precisamente porque en varias situaciones durante las conversaciones no sabían describir o nombrar el porqué de ciertas acciones o significados. Esto dista de la profundidad y complejidad de las acciones y la intuición sobre lo que realizan, que responde más a la práctica, al *hacer*. En el proceso de traducción de ciertos elementos y acciones, se pierde contenido por la limitación que el lenguaje verbal.

*palabras, a crear cultura para construir nuestro mundo específicamente humano*”<sup>271</sup>. Es entonces cuando, surgen preguntas como ¿existen carencias escondidas en el tejido social de las cuales estas artistas nos están hablando a través de sus acciones?, ¿por qué esa necesidad de conocerse y redefinirse? Sin duda, la performance se revela como una de las herramientas que estas artistas emplean en la búsqueda de quiénes son. ¿Qué hay, cuál es la característica específica que la hace tan conveniente? En el transcurrir de una acción performática no solo está la relación con uno mismo, con el yo y la propia experimentación del yo, sino que, como ya hemos visto, se da al mismo tiempo la relación con el otro en directo dentro de esa experimentación con el yo. Esto, convierte a la performance en una disciplina excepcional al caso. No es de extrañar que encontremos que muchas de las artistas entrevistadas, tales como Seara o Pellicer, hayan tenido relación anterior, o que la mantengan, con la psicología<sup>272</sup> y la meditación<sup>273</sup>. Ambas disciplinas, junto con otras muchas importadas sobre todo de Oriente y en la mayoría de las ocasiones, rediseñadas para su introducción dentro del panorama occidental, hacen hincapié en el desarrollo de herramientas emocionales que permitan al individuo conocer la esencia de sí mismo.

A pesar de nombrar ciertas disciplinas externas a la antropológica, la relevancia de la temática hacia la transformación del individuo contemporáneo conecta directamente con la necesidad del estudio de la *persona* desde la Antropología Social. Tal y como decía el sociólogo estadounidense George H. Mead, “*La persona, en cuanto que puede ser un objeto para sí, es esencialmente una estructura social y surge en la experiencia social (...) de modo que es imposible concebir a una persona fuera de ella. La persona, para Mead, solamente se desarrolla de forma completa en la medida en que se experimenta a sí misma y, al mismo tiempo, incorpora a los demás, siendo por tanto el individuo tanto objeto como sujeto*”<sup>274</sup>. Recordar, que esta búsqueda del yo por parte de la artista, esa búsqueda del sí misma como una forma de aferrar y controlar su propia realidad simboliza el cambio socio-cultural que sufre el individuo contemporáneo a través de un profundo cambio en la noción de ese concepto *persona* como ya especificaba Marcel Mauss “*La noción de persona tenía que sufrir otra transformación antes de convertirse en la que es desde hace menos de siglo y medio,*

<sup>271</sup> Lisón, C. (2013): *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Barcelona: Anthropos Editorial. p.56.

<sup>272</sup> En la conversación con Pellicer resalta que ella, para el proceso de pre idear o pensar en sus performances, suele contar con dos personas con las que conversa sobre sí misma, no sobre la performance en sí necesariamente, sobre problemas que le preocupan, ideas, imágenes y muy a menudo, sueños. “sí. ehm... dos personas. La primera es (nombre del sujeto), es... un psicólogo, él es italiano, y... bueno vive en Madrid, y yo empecé a hablar con él pues para... tratar temas personales que estaban ... nt....perdona... related... ahm... Y luego...una de mis mejores amigas [nombre del sujeto]. Ella trabaja mucho con artistas... sobre todo con actores. Es psicóloga también. y... bueno, hablábamos muchísimo de mis proyectos y de mis trabajos, (...) es que lo que tiene la performance... yo considero que todo lo que yo hago artísticamente lo voy somat... o sea, lo voy absorbiendo. Para mí...yo soy de esas personas que piensa que el arte y la vida está... relacionado. Pero la forma en la que sintetizamos las cosas a través de la performance es tan... es tan... rápida, es tan moment... o sea el efecto es casi inmediato. Entonces me parece un arma muy poderosa.”. Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>273</sup> Supra, p.71.

<sup>274</sup> Rodríguez, V. (2012):” Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción antropológica”. *Gaceta de Antropología*, 2012, 28 (1), artículo 13. En internet: ISSN 2340-2792.

*la categoría del yo. Lejos de ser una idea básica, innata y claramente inscrita desde Adán en el fondo de nuestras almas, continúa creándose hoy en día, aclarándose, especificándose e identificándose con el conocimiento de uno mismo, con la conciencia psicológica*”<sup>275</sup>.

Efectivamente, tal y como ya comentaba Mauss, el recorrido del individuo en la búsqueda de definición ha sido evolutivo y extremadamente complejo, estando aún hoy en día, en proceso. “(...) *de una simple mascarada se pasa a la máscara, del personaje a la persona, al nombre, al individuo: éste se pasa a la consideración del ser con un valor metafísico y moral, de una conciencia moral a un ser sagrado, y de éste a una forma fundamental del pensamiento y de la acción*”<sup>276</sup>

No cabe duda, como hemos ido viendo a lo largo de la investigación, que parte de la crisis social que vive el individuo (si no es la más grande) es una crisis del propio yo, del más profundo. Como podíamos entrever en el primer capítulo, el individuo contemporáneo vive en la premura de la sobre estimulación constante de ofertas (productos, metas, acciones y hasta *formas de ser*). Dentro de este torbellino constante e incansable, encontramos individuos que tratan de emigrar y dirigir su atención hacia sí mismos. Es, como si en la actualidad, la sociedad se esmerase en crear grandes figuras de matrioskas, repletas de diferentes posibilidades de sí mismas, pero vacías en última instancia. La evidencia de que estos individuos perciben ese vacío, esa angustia de no saber quiénes son, se manifiesta a través de una huida hacia el refugio que ofrecen este tipo de disciplinas (desde la alarmante variedad de súper ventas en libros de autoayuda, hasta la práctica de la meditación). No es de extrañar, que una de las principales imposiciones de este tipo de disciplinas, tales como la meditación, sea precisamente la quietud, y por consiguiente, el silencio.

*“... me centré en lo que estimé que era más determinante: el silencio. Me refiero tanto a lo que hay en el silencio como al silencio mismo, que es una auténtica revelación. Debo advertir desde ahora, sin embargo, que el silencio, al menos tal y como yo lo he vivido, no tiene nada de particular. El silencio es solo el marco o el contexto que posibilita todo lo demás. ¿Y qué es todo lo demás? Lo sorprendente es que no es nada, nada en absoluto: la vida misma que transcurre, nada en especial. Claro que digo “nada”, pero muy bien podría también decir, “todo”*”<sup>277</sup>

Ciertamente ese *nada* es el *todo* al cual este tipo de individuos tratan de acceder cuando la sociedad, no solo crea individuos que no saben quiénes son y les mantiene en ese estrato, sino que no les ofrece herramientas para desarrollarse en la independencia y la diferencia. Podríamos decir que la

---

<sup>275</sup> Mauss, M. (1979): *Sociología y Antropología*. París: Editorial Tecnos., p.331.

<sup>276</sup> Ibidem, p.333.

<sup>277</sup> D’Ors, P. (2015): *Biografía del silencio*. Op.cit., p.20.

realidad, la más verdadera y simple, ese ser, es el oasis tembloroso, lejano y quimérico que ese viajero extraviado atisba en el horizonte. Silencio y quietud, presente del *ser*, que, como hemos podido ir viendo, estas artistas llevan a cabo a través de la acción performática. “*No manipular, limitarse a ser lo que se ve, se oye o se toca*<sup>278</sup>”. Desde el estado de *inmersión* que estas artistas alcanzan y que ya hemos podido ver, de ese *estar en presente* a lo largo de la acción (centradas en las acciones más básicas, que son las que llevan a cabo: la exploración con su propio cuerpo de todo lo que está presente: tocar una superficie es centrarse en la superficie en sí: fría, rugosa, etc., y así consecutivamente a través de cada movimiento consciente que realizan), del consecuente estado de vulnerabilidad que veremos a continuación, hasta la comunicación no verbal que se establece con el público, tal y como veíamos, brevemente, ocurría en la performance *Strategies of (In)communication*<sup>279</sup>, mencionada de la artista Keme Pellicer en la que gracias a ese “silencio”, las personas participaban de una relación basada en el ser asistente e integrante de la revelación del otro a través de centrar el foco de atención y traducción en el material (persona) real y sus características y comportamientos más elementales. Podemos afirmar entonces, que esta crisis actual del individuo como ser social y la necesidad de llevar a cabo su propia autodefinición, convierte la performance para estas artistas en la disciplina idónea para conseguir ese objetivo de autoconocimiento, y para nosotros como investigadores, en una disciplina idónea que revela una crítica sustancial.

#### 4.4. La mujer en la performance

El cuerpo, como elemento físico, goza de una geografía compuesta por unos elementos determinados. Como vamos a desarrollar en este capítulo, estos elementos o componentes forman parte de la construcción de la identidad de una persona e intervienen en la relación con el *otro* en la medida en la que ofrecen una información específica que cataloga desde la descripción más material del mismo, hasta el comportamiento (dirigido normativamente). Por ello, en cuanto a la información práctica que un cuerpo emite y en cuanto herramienta principal de comunicación durante la acción performática, se afirma que hay género en la performance en la medida en la que el cuerpo como ente, habla por sí mismo del portador. Y este cuerpo habla de género con independencia de lo que cada artista pueda opinar a nivel personal sobre el género en sí mismo<sup>280</sup>,

---

<sup>278</sup> Ibidem, p.41.

<sup>279</sup> Mayo, 2015. Studio 4, Helsinki.

<sup>280</sup> En las entrevistas realizadas a las artistas escogidas emergen un par de artistas que contestando a la cuestión de si su género influye en la performance, afirman no creer que éste exista. Es evidente que su discurso en ese momento es

*“quizás no hago esa reivindicación de... de la sexualidad o de los géneros, yo más bien hago una reivindicación de la humanidad, de la consciencia. Uhm... entonces no, no estoy muy interesada en los géneros y hasta cierto punto la verdad es que no creo en géneros.”*<sup>281</sup>.

O tomando como ejemplo la entrevista a otra artista,

*“(...) yo procuro que el hecho de ser mujer no influya mi manera de estar en el mundo. ¿sabes? prefiero verme... como ser humano. Y ver seres humanos...nt...igual...o sea.... y.... procuro... también procuro no verme como española, y soy española y... soy mujer, y soy... soy todas las cosas que soy, pero procuro verme más allá de eso. Entonces.... pues lo que puede... existir más.... de un modo más evidente de la idea del... de mujer o de femenino...uhm... tal vez sea... la sutileza.”*<sup>282</sup>

Este tipo de afirmaciones cada vez más extendidas respecto al género, traslucen un interesantísimo cambio en la ubicación y definición de los mismos en contraposición a las nociones tradicionales. Podría afirmar como investigadora que la realidad material y geográfica que trasluce el cuerpo femenino de la artista que acciona es concreta<sup>283</sup>. Este factor debe ser tenido en cuenta, porque fuera del discurso político de estas artistas, la realidad es que el público presente en una performance identifica y distingue un hombre performer de una mujer performer esencialmente a través de sus cualidades físicas. De hecho resulta gracioso encontrar la contradicción inherente en el discurso de algunas de estas artistas que defienden la no separación de género, pero que al mismo tiempo realizan acciones de corte feminista<sup>284</sup>. Aparte de esa geografía corporal, es interesante así mismo descubrir a través de las acciones que estas performers llevan a cabo, que parte de la realidad diaria y con ella, las problemáticas sociales a las que se enfrentan como mujeres en ocasiones difieren a las de los varones<sup>285</sup>. En ocasiones, las conclusiones sacadas serán comunes y en otras, representarán al

---

un discurso de carácter político, incluso un intento de separarse aún más de la realidad de su cuerpo y las normas sociales que saben las atan, porque si se indaga un poco más profundo, o si simplemente se observa parte de su discurso así como sus propias acciones, lo que brota es una lucha por posicionarse como mujeres independientes, una búsqueda de sí mismas, etc.

<sup>281</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>282</sup> Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>283</sup> Ya que hay acciones grupales en las que las artistas se visten igual que sus compañeros varones, en un intento fallido de no distinguirse unos de otros.

<sup>284</sup> Varias artistas entrevistadas afirmaban en algún momento de la conversación no performar como mujeres, sino como personas, afirmando que no existía el género. Sin embargo estas mismas artistas en algún otro momento de la entrevista afirmaban ser feministas, y numerosas de las acciones que llevan a cabo son de claro discurso feminista.

<sup>285</sup> Al enfocarse esta investigación en artistas de sexo femenino, soy consciente de la controversia que esta afirmación puede crear. No pretendo en ningún momento incurrir en categorizaciones políticas respecto a género, como

colectivo *mujeres*. Así que en vez de centrarnos en estatutos de género, nos concentraremos en lo que transparenta la mujer en esta disciplina como mujer y como sujeto<sup>286</sup>, y por lo tanto lo que esto evidencia a un nivel antropológico, situando en este momento el foco de atención en el cuerpo y la utilización que hacen del mismo, en la propia exploración hacia el reconocimiento del propio cuerpo fuera de las definiciones con las que carga<sup>287</sup>, definiciones que en el caso de la mujer, detentan unas particularidades específicas.

Durante la entrevista realizada a la artista Nieves Correa, se le preguntó cómo se encontraba ella o cómo se encontró cuando empezó a hacer performance:

*“Pues..... Yo creo que cómoda que... como muchas mujeres... yo creo que el trabajo de performance de mujeres es infinitamente más interesante del que hacen los hombres, probablemente por nuestra consciencia del cuerpo, o porque es algo nuevo y entonces llegamos con... no llegamos con esa tradición espantosa que hay en la pintura o que hay en la arquitectura, o hay incluso en el vídeo, porque ahí detrás del vídeo está la fotografía y es donde está el cine ¿no? Entonces a la performance llegamos todos un poco en igualdad de condiciones me da la sensación. Con menos bagaje detrás. Y yo creo que la mujer ha hecho una experimentación en ella.... increíble. Y yo siempre me he sentido cómoda, incluso en los 90 que había muy pocas mujeres performers en España, siempre me he sentido cómoda con el género pero sigo sintiendo la misma presión porque... yo creo que toda la sociedad, quiero decir, que se da más importancia generalmente al trabajo del hombre que al trabajo de la mujer incluso en la propia performance, pero eso... yo que sé. Es que pasa en todas partes. Es algo como... como que no puedes salir”*<sup>288</sup>

Más allá de las evidentes distinciones a nivel “geográfico” que comentábamos que un cuerpo de mujer presenta frente al del hombre, esta investigación pretende centrarse en cómo influye ese cuerpo y ese *ser* mujer en la transparencia de la realidad social contemporánea. “*Hay mucha gente*

---

tampoco pretendo hacer apología feminista, sino que mi motivación es el intentar entrever las cualidades que el ser mujer reporta a las performances de las mismas.

<sup>286</sup> “Entonces como yo hablo desde mí, pues hablo desde lo que tengo más... presente en mi día a día, que es que soy una mujer, que soy una mujer luchadora, que tengo miedo, que tengo fobias, que tengo.. que tengo mis preocupaciones y mis... y mis... y mis cuestiones hacia esta sociedad y hacia cómo está montada. Entonces claro, inevitablemente, te llevas un poco a la parte esa de reivindicación social, lógicamente. Pero porque estoy hablando de lo que a mí me compete. Y al final es lo que compete a todas nosotras ¿no?”. Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>287</sup> “Del nacimiento a la muerte, el derecho se apropia de los cuerpos para hacerlos su texto. Por medio de toda clases de iniciación (ritual, escolar, etc.), los transforma en tablas de la ley, en cuadros vivos de reglas y costumbres, en actores de teatro organizado por un orden social”. De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente., p153.

<sup>288</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).



*que me tiene clasificada así como una performer feminista.... porque he trabajado muchas veces la violencia de género y temas muy muy femeninos. Yo... tampoco... hombre en mi ideología sí soy feminista, pero no pretendo hacer apología del feminismo cuando me pongo a hacer performance. Hablo más bien de mí y de las cosas que a mí me preocupan, y como resulta que yo soy una mujer, pues claro, yo soy una mujer, soy española... soy de una determinada formación cultural, soy de una determinada clase social... y todo eso sale cuando yo cuento mis cosas ¿no?* “<sup>289</sup>

#### 4.4.1. Observación sobre la belleza femenina a través de la performance

El cuerpo de la mujer, y más el desnudo, ha sido utilizado como elemento principal a lo largo de la historia del arte<sup>290</sup>. La artista y performer Regina Fiz utilizaba una pieza de las Guerrilla Girls en una performance realizada en el Museo Nacional Reina Sofía<sup>291</sup>. La artista<sup>292</sup>, que recorría el museo disfrazada con tutú, tacón de vértigo, corsé apretadísimo, labios rojos, máscara sobre la cara, y demás accesorios exagerados cronistas de imposiciones machistas estéticas, se paraba durante varios minutos en un momento de la acción a un lado de esta pieza mientras la señalaba con su dedo índice, para llamar la atención sobre la misma<sup>293</sup>. La famosa pieza rezaba así: “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female*”. Y es que para entender la lucha particular de la mujer a través de la performance, hay que entender parte de la realidad a la que estas artistas se enfrentan, ya que dentro del plano artístico<sup>294</sup> (por mencionar uno) y entendiendo éste como un reflejo del social, siguen ocupando un papel muy secundario. “*Históricamente, la mujer ha ocupado un lugar secundario o suplementario en la filosofía y la religión Occidental. Como Eva, formada de una costilla de Adán, la mujer fue creada para llenar la propia insuficiencia de Adán, La pareja Adán y Eva (hombre/ mujer) es la oposición fundante dentro de la metafísica Occidental. Los dos términos comparten una ligadura estructural (es decir, la costilla de Adán) pero no son iguales. El sujeto primario es Adán; Eva tiene una función suplementaria, secundaria pero amenazante puesto que su existencia siempre da testimonio de la carencia original en Adán, el término primario*”<sup>295</sup>.

Si la belleza ha sido y sigue siendo uno o el plano principal al que se ha reducido a la mujer a través

<sup>289</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>290</sup> Clark, K. (2006): *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>291</sup> Performance realizada dentro del seminario *Performing Gender* (2013)

<sup>292</sup> Regina Fiz es uno de los muchos personajes que elige el artista en cuestión que tiende a travestirse y ocultar su identidad real.

<sup>293</sup> Fotografía en apartado de Galería de imágenes en Anexos.

<sup>294</sup> En ARCO 2017 la representación por participación de mujeres artistas fue de un 26% frente a un 74% de hombres.

<sup>295</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos., p.37.

de la historia, sobra el preguntarnos porqué estas artistas luchan tanto para abrir el cerco del concepto de “belleza femenina”. Hablar solo de belleza sería quedarse en la superficie de la problemática que estas artistas visualizan. Y es que esta lucha está constituida por una trama mucho más compleja que atiende a diversos elementos que evidentemente, van más allá del concepto de belleza en sí, siendo la lucha por complejizar, completar y relativizar esa belleza, el vehículo a través del cual estas artistas trabajan otros conceptos. Un ejemplo claro lo encontramos en que esta lucha está íntimamente relacionada con el total rechazo hacia un consumo generalizado y normatizado del cuerpo femenino por parte del hombre. Consumo que ha sido posible en parte gracias a la utilización del cuerpo de la mujer dentro de la historia del arte, el cual se encargó de sentar las bases de la definición de ese concepto de “belleza femenina”<sup>296</sup>. El peligro estriba en que ese concepto y la definición que lleva agregado a sí mismo y que va alterándose convenientemente a lo largo de la historia, parece intoxicar diversos planos de la concepción de *mujer*.

La lucha de estas artistas por dominar ese territorio (que podríamos entender como modo y medio de expresión artística), y empoderarse como mujer dentro de la propia historia del arte tiene un porqué más que evidente. Javier Moscoso<sup>297</sup> describe de manera muy certera en un momento determinado de su libro *Historia cultural del dolor* el consumo del cuerpo femenino atendiendo al ejemplo de diversos autores, espectadores y coleccionistas como Fallazine<sup>298</sup>. Si bien Moscoso también se adentra en realizar una comparación entre la búsqueda del dolor y el placer por parte tanto de los creadores de estas imágenes como de los consumidores de las mismas (siempre varones en ambos casos<sup>299</sup>), describe así mismo de manera muy interesante la posible finalidad de estas obras de arte: en la necesidad y cierta depravación que se encuentra en el absolutismo de la relación hombre-creador-beneficiario-consumidor de estos cuerpos femeninos, “ (...) *Muchos cuadros del academicismo europeo reflejan esta característica. La representación de mujeres inverosímiles en espacios exóticos o imaginarios atestigua la insoportable pervivencia de un deseo insatisfecho* ”<sup>300</sup>. Continuando el autor con la descripción de una obra de Bouguereau en la que el personaje principal

---

<sup>296</sup> Uno de los campos de mayor influencia es la publicidad.

<sup>297</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Madrid. Santillana Ediciones Generales., p.202.

<sup>298</sup> El autor relata la curiosa historia específica de Edwin Nichol Fallazine (1877-1957), antropólogo que, trabajando en el Real Instituto de Antropología, tenía a su disposición un edificio independiente en el que iba recibiendo él solo fotografías de todo el mundo que iba clasificando como “antropología física”. Solo fue en 1991, tras abrir sus archivos, que se descubrió que la mayoría de sus mil doscientas fotografías en realidad eran retratos de mujeres desnudas.

<sup>299</sup> Es interesante señalar en este punto la peculiar relación establecida en España entre los posibles espectadores con la pintura de desnudo. La existencia en determinados momentos de la Historia de España, desde Felipe II, de ámbitos reservados donde se recluían este tipo de pinturas para disfrute exclusivo de los monarcas y aristócratas, todos ellos hombres, es un hecho muy relevante y que compromete a muchas de las obras maestras de esta temática que conforman el Museo del Prado. Véase Portús, J. *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Editorial Turner, Madrid, 2002.

<sup>300</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.203.

es de nuevo una mujer desnuda, “*un mismo cuerpo se muestra desde muchos ángulos y puntos de vista, fiel reflejo de un apetito vehemente por reunir en una sola escena todas las formas visibles posibles de contemplación y posesión emocional de una única mujer*”<sup>301</sup>. Esta búsqueda de nuevas definiciones que hacen las artistas es en parte una lucha dirigida contra esos patrones de *belleza femenina* que el arte, a lo largo de su historia, se ha encargado de cristalizar.



Fig.5. Pascale Ciapp en *Miroir, Mon Beau Miroir*<sup>302</sup>.

Es por eso que, como veremos, el desnudo y su utilización o no utilización, aparece como una herramienta actual esencial. Es fundamental entender pues, que estas artistas no buscan en ningún caso ser o resultar bellas a través de la exposición de su cuerpo, y por extensión de su desnudo<sup>303</sup>. Básicamente entreabren a través de esta exposición, las fronteras de lo que se entiende como femenino. La exposición de su cuerpo desnudo, está lejos de ser una manifestación estética. Es un desnudo como cuerpo desnudo, la simple exposición de un cuerpo sin ropa. “*El cuerpo es forma y es también, historia personal. En cuanto a forma, el cuerpo humano (...) sufre una continua transformación a lo largo de su vida (...) Como historia, narra el desarrollo, a través del tiempo, de la conducta de ese cuerpo*”<sup>304</sup>. El cuerpo desnudo como objeto-cuerpo sirve en este caso como

<sup>301</sup> Ibidem, p.203.

<sup>302</sup> La acción que se contempla en la fotografía fue realizada por la artista en la inauguración de la exposición *Between* (Marsella, 2016) en la que la artista exponía varias de sus piezas. Esta performance, bebe de otros dos momentos de la artista: la *Creación de la acción* (como ella misma lo nombra), en Marsella 2012, donde realiza por primera vez esta acción de ponerse las pinzas de pelo para estirarse la piel de la cara; y una foto-performance *Photo-performance pour Facebook 50+* (2013), en la que la artista se maquilla y se realiza autorretratos para Facebook con las mismas pinzas estirándole la piel. Fotografía tomada del perfil de Facebook de la propia artista (consultar galería de imágenes, p.338) y archivada el día 30-11-2017.

<sup>303</sup> “*La transformación del cuerpo femenino en el desnudo femenino es, pues, un acto de regulación: del cuerpo femenino y del espectador potencialmente díscolo cuyo ojo errante se disciplina por medio de las convenciones los protocolos del arte*”. Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit., p.18.

<sup>304</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.153.

una herramienta muy específica. Y es una herramienta en la que ya no cabe la utilización banal del desnudo. Para empezar, el desnudo exhibido en la performance, es un desnudo que no se puede poseer, así como no se puede coleccionar, y que refleja la complejidad de una realidad social lejos de ese desnudo femenino integrado en la historia del arte, en la que el cuerpo femenino era utilizado en su limitación como sinónimo de belleza, y su aparición en las obras de arte como tal era constante y constante era también, la búsqueda de la estética y la perfección a través de esos desnudos que convertían invariablemente a la mujer en un mero objeto de ornamentación, en un objeto de deseo.

*“(...) el cuerpo, en cuanto medio de expresión, está constreñido por las exigencias del sistema social que expresa. Esta segunda norma implica una tercera: que a un control social fuerte corresponde un control corporal igualmente estricto. La cuarta será que cuanto mayor sea la presión por parte del sistema social mayor será la tendencia a descorporeizar las formas de expresión. Esta última podría calificarse de norma de pureza”<sup>305</sup>.*

Es precisamente que el cuerpo sea la herramienta principal de la acción performática lo que ha posibilitado que esta disciplina se haya convertido en una herramienta de exploración y emancipación para la mujer artista. El desnudo podríamos decir, destaca como herramienta en sí misma. Y destaca por varias razones y la principal o más atrayente es como elemento de control sobre esas redefiniciones del concepto *mujer*<sup>306</sup>. Habrá que subrayar la importancia resultante de la observación que hemos realizado respecto a la utilización del desnudo femenino que lleva a cabo la propia mujer. Ésta es una búsqueda de significados, límites, descripciones y definiciones del concepto *mujer* llevada a cabo por la propia mujer. Esta nueva utilización del desnudo femenino es de suma importancia respecto una investigación antropológica, ya que subraya los límites de carácter moral que se están generando desde el control del cuerpo como objeto social<sup>307</sup>.

Destacar también que ese desnudo en la performance es un desnudo no estético, es decir, que no busca en su exposición, la belleza en sí misma. ¿Y qué es lo que cambia o añade esta cualidad al desnudo? Si hablamos de la muestra de un cuerpo desnudo de mujer fuera de los propósitos y cánones de belleza establecidos por el tiempo en el que estas artistas habitan, hablamos consecuentemente de esa emancipación a través de la búsqueda y muestra en presente (mientras

---

<sup>305</sup> Douglas, M. (1978): *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>306</sup> Se podrá ver más adelante que precisamente es la no exposición de este cuerpo desnudo uno de los medios de control actuales de estas artistas.

<sup>307</sup> M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Op.cit.

accionan) y por lo tanto sí, se produce un cambio inevitable y progresivo en esos estándares a diferentes niveles, como explicaré en un momento. Pero, e igualmente fundamental, es el factor que es la propia artista la que cambia, la que transforma esos preconceptos sobre su propio cuerpo de mujer, que en parte forman parte de ella.

No hay que perder de vista que el cuerpo de mujer que vemos en una performance es un cuerpo fundamentalmente real, tangible, auténtico, que es vehículo de esa crítica y muestra una realidad corporal innegable. Estas cualidades que otorga la utilización del objeto-cuerpo es lo que lleva a estas artistas a investigar a través de cada acción y a comunicar qué es *ser mujer*. “...y bueno, ahora estoy pasando a trabajar sobre la gordofobia, y sí que pienso, que el ser mujer, el ser mujer gorda, el ser mujer de clase media, de padres obreros, o sea, creo que todo eso, ese background que tiene mi cuerpo como historia, no es que se narre, pero sí está presente en el tipo de práctica que realizo”<sup>308</sup>. Esta artista, Yolanda Benalba, actualmente está centrando sus performances en el tema de la obesidad<sup>309</sup>. A través de las redes sociales, se sigue el trabajo de esta artista, que participa en numerosas acciones, así como se fotografía y cuelga esas fotos en las que realza su gordura. Parece ser que es a través de la exhibición de su propio cuerpo gordo que ella aborda el tema de la gordura en la mujer, cualidad existente como una realidad, pero que es extremadamente rechazada y evitada casi de forma completa en la sociedad occidental contemporánea: la cirugía estética, la adicción a la modelación del cuerpo a través de ejercicios específicos en gimnasios, la obsesión por la nutrición y las nuevas enfermedades relacionadas con la alimentación, como la anorexia nerviosa, dejan entrever, no solo un rechazo sistemático a la imperfectibilidad del cuerpo, desde la vejez, hasta la gordura, sino como veremos más adelante, el miedo a la falta de control sobre la propia existencia.

*”En el mundo occidental el cuerpo humano se ha convertido en el icono cultural por excelencia, omnipresente y predominante. Objeto semiótico, cargado de signos propios, el cuerpo posee además en su superficie un amplio espacio disponible para el lenguaje visual (...) y desde allí puede emitir muy variados mensajes, con los que intenta reafirmarse a sí mismo y, simultáneamente, marcar la distinción personal y sociocultural con “los otros”. En nuestro tiempo, la búsqueda de una perfectibilidad corporal (...) ha abierto el camino a la progresivamente extendida cultura de la modificación del cuerpo (...): desde el adelgazamiento obsesivo en la mujer joven que puede abocar a la terrible anorexia nerviosa, y el excesivo modelado muscular en los gimnasios – “construcción del cuerpo” (bodybuilding) se dice- hasta las*

---

<sup>308</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento entrevista (28/09/2015).

<sup>309</sup> Se es consciente que el concepto de delgadez como exclusivamente bello, comienza a resquebrajarse (muy débilmente) por el conjunto de exposiciones de mujeres en otros campos artísticos (actrices, cantantes, etc.).

En el caso mencionado de Yolanda Benalba, ésta podría afrontar un tema que le afecta desde diferentes perspectivas o disciplinas que la mantendrían a una distancia que podríamos decir “segura” de la propia temática. Desde la perspectiva de lo que es la realización de una crítica, quedaría igual de patente si la realizara a través de fotografiar, por ejemplo, a otras mujeres con obesidad. Sin embargo, lo característico de la performance y lo que la hace tan notable, es que para tratar una temática que atañe a lo personal, la performer se expone a la temática en sí y en directo, afronta la violencia que supone vivenciar a través de la acción y la exposición el asunto en sí, lo que conlleva afrontar en la propia piel el cambio personal a través de la comprensión no solo de la problemática en general, sino, en el fondo, de sí misma. En este caso, Benalba acciona desde la propia experiencia, se enfrenta valientemente a través de sus acciones a la inseguridad y rechazo al cuerpo gordo de mujer, pero no solo el que se respira a su alrededor, sino aquel que viene de sí misma. . Es decir al accionar, Benalba controla ese rechazo por estar fuera de las categorizaciones que definen socialmente lo que es correcto e incorrecto, lo que es bello y lo que no lo es<sup>311</sup>, lo que es femenino y lo que no, lo que es ser mujer sexual, etc., para explorar a través de esas acciones modificaciones en esas categorizaciones<sup>312</sup>. Por ejemplo, en la acción “Putas Gordas”<sup>313</sup>, la artista se tatúa en el interior del labio inferior *puta gorda*. “*‘Putas gordas’ es una de las formas más comunes para dirigirse despectivamente a una mujer gorda en España, irónicamente, en un contexto de desexualización y rechazo del cuerpo gordo femenino se le tilda de ‘Putas’. En México, se sexualiza más este cuerpo existiendo el término ‘gordibuenas’, el cual define un único perfil socialmente aceptado de gorda que puedes permitirte desear. Orgullosa de ser Mujer Gordas (y muy probablemente también Putas) trato de subvertir el insulto, que, como ejercicio de memoria, resiliencia y burla, se tatúa en el interior de mi boca*”<sup>314</sup>. Algunas de las preguntas que la artista realiza parecen ser: ¿Por qué una mujer tiene que estar delgada para ser bonita? ¿Por qué una mujer tiene que estar delgada para existir como sujeto social? Si bien se aprecia que la artista falla al buscar la aprobación de su cuerpo gordo como cuerpo sexual en la comparación con el calificativo de “gordibuenas” mexicano, calificativo de nuevo creado dentro de categorizaciones patriarcales de deseo y consumo del cuerpo femenino. Parece irremediable el considerar la contradicción como

<sup>310</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.39.

<sup>311</sup> “(...) la vista es el sentido que percibe la fealdad, la deformidad, la utilización y la mayor parte de lo que consideramos violento”. Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones., p.125

<sup>312</sup> “Es la filosofía de la “Ventana Rota”, basta dejar una ventana rota sin reparar en un edificio vacío para que los más vándalos empiecen a romper las demás. (...) De la misma manera, si vivimos en un ambiente donde se considera desagradable el vello púbico femenino, o se ridiculiza constantemente a las mujeres famosas o poderosas por estar demasiado gordas o demasiado flacas, o por ir mal vestidas, la gente empezará a colarse en el interior de las mujeres”. Moran, C. (2015): *Cómo ser mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama., p.20.

<sup>313</sup> Putas Gordas, Fat Whore. 2016. Monterrey, México.

<sup>314</sup> Nota escrita por la propia artista. [www.yolandabenalba.com](http://www.yolandabenalba.com) [consultada 11-06-2017]

parte intrínseca en el discurso de estas artistas, sobre todo en lo que concierne a la comparación entre la acción y el discurso artístico que le da posteriormente.

#### 4.4.2. El desnudo femenino, herramienta de búsqueda y transformación

Cada momento histórico de la performance<sup>315</sup> y con él, cada uso o empleo del cuerpo que se ha llevado a cabo y, en concreto, del desnudo por parte de la mujer, transparenta una realidad social determinada, realidad social que es compartida por las artistas. Lo remarcable, y que es aquello que vamos a desarrollar a continuación, es, que el *para qué* de la utilización del desnudo como herramienta, está sufriendo precisamente en la actualidad una transformación.

Las artistas siempre han utilizado su desnudo femenino performático (a diferencia del masculino) para definir el mismo concepto de mujer. Cuando una mujer aparece desnuda en una performance siempre conlleva una intención específica de control sobre su propia imagen como mujer. Es decir, el desnudo es y ha sido utilizado como herramienta en la emancipación de la mujer como sujeto autónomo. Se constata de este modo a través de las entrevistas realizadas a diversas performers<sup>316</sup>, que a través de la utilización de su propio desnudo, exploran nuevas definiciones de sí mismas como mujeres, siempre en crítica a la definición sociocultural coetánea. Ya en los años 70 a la par con las revoluciones feministas, el desnudo era extensamente utilizado por las performers del momento. Si bien era empleado también como elemento que llamaba la atención en sí mismo sobre la disciplina en sí, estas mujeres querían exponer a través del control sobre las acciones que realizaban con y sobre su cuerpo desnudo, problemáticas machistas de las que se sabían objeto. Estaban trasluciendo una crítica específica sobre el control patriarcal sobre sus propios cuerpos, mostrándose poseedoras a través de las acciones que realizaban de su propio desnudo y revelando así nuevas categorizaciones sobre la mujer.

Actualmente, la artista Deborah De Robertis realizó una performance (2014, París) en el interior del Museo de Orsay llamada "*Espejo del origen del mundo*"<sup>317</sup>. En esta acción, para la que la artista no contaba con la autorización del propio museo, se plantaba delante del cuadro de Courbet titulado *El origen del mundo*<sup>318</sup> en una actitud similar a la retratada por el artista, con las piernas

---

<sup>315</sup> Aun siendo el total de éste período breve, por ser una disciplina joven.

<sup>316</sup> Beatriu Codonyer, Nieves Correa, Alba Soto, o Yolanda Benalba entre otras.

<sup>317</sup> Se puede consultar un vídeo. Oculto (2017): Elorigendelmundo. [video online]. Disponible en [www.youtube.com/watch?time\\_continue=56&v=HYYoRW2U6T4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=56&v=HYYoRW2U6T4) [consultado el 15-03-2018]

<sup>318</sup> 1866. Actualmente expuesto en el museo d'Orsay, París. Popular y llamativo (en su momento) cuadro de pintura realista de desnudo femenino (parcial) en el que el protagonista es el sexo (vulva) femenino. La modelo, de la que solo sale un fragmento en el cuadro, reposa tumbada y con las piernas abiertas, siendo la vulva el elemento central

abiertas mostrando su propia vulva mientras recitaba un poema que decía “*Yo soy el origen, yo soy todas las mujeres. No me has visto, quiero que me reconozcas. Virgen como el agua creadora de esperma*”. El cuerpo de la artista estaba cubierto por un vestido, solo mostraba las piernas y el pubis. Pocos minutos duró la performance, ya que la artista fue movilizada por los miembros de seguridad del museo ante la sensibilidad herida general del público. Mucho revuelo e indignación desató esta acción, así como una consecuente y esperada publicidad para la artista, quien de esta manera volvió a poner a la mujer artista en el punto de mira<sup>319</sup>.

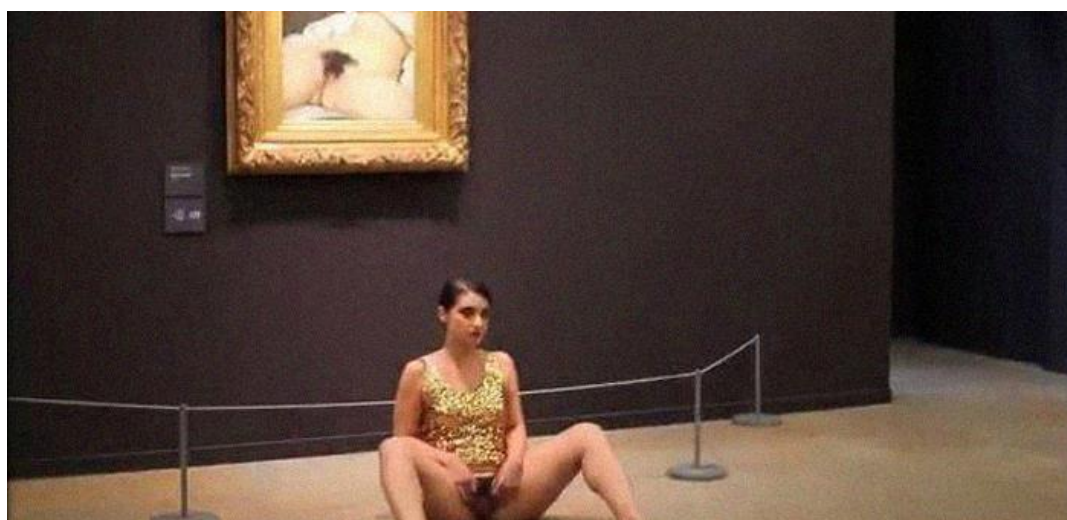


Fig.6. Deborah De Robertis en *Espejo del origen del mundo*<sup>320</sup>.

La acción de De Robertis, rebela por sí misma, gracias a la reacción del público tanto asistente como al participante a través de los diversos medios de comunicación, la considerable hipocresía que se esconde dentro del mundo, ya no solo artístico, y que estas artistas padecen en su día a día, y retrata la absurda paradoja que resulta del poder regocijarse en el disfrute contemplativo dentro por ejemplo, de un museo de una representación estática de una vulva pintada al detalle (obra ya dictaminada como tal) pero no resulte igualmente válido el contemplar dentro de un museo una vulva real expuesta de manera literal (por no entrar en parcelas como la pornografía, los videoclips, la publicidad, etc.). Aunque es cierto que si desmenuzamos a fondo la pieza performática, ésta posee varias complicaciones (entre las que se incluyen la diferencia entre la realidad y la representación, los factores “ambientales” que acompañan a la real, etc.), nos sirve como acción

---

de la pintura. Esta pintura fue encargada al pintor para el deleite personal de Khall Bey (diplomático y adinerado), quien parece ser, llegó a tener una importante colección de cuadros de este estilo. La pintura pasó por diferentes manos y desapareció hasta que, misteriosamente reaparece de manos del psicoanalista Jacques Lacan. Se expone en el Museo desde 1995. Fotografía adjunta en Anexos.

<sup>319</sup> Relevante es de por sí ya el título elegido por la artista: *Espejo del origen del mundo*.

<sup>320</sup> Fotografía tomada de *linternaute.com* y archivada el 15-12-2017.



destacable porque muestra la dependencia por parte del público a las categorizaciones de adecuado y no adecuado, bello y feo, permitido, prohibido, etc. La vulva de De Robertis en sí misma, sufre de estas categorizaciones tan intrínsecas en nuestra cultura: la vagina como elemento corporal está íntimamente ligada con el término *suciedad*. Y lo sucio está precisamente integrado dentro de lo *impuro*<sup>321</sup>, por lo tanto dentro de lo *no sagrado*.

Pues bien, estas artistas participan también de estas categorizaciones, han sido criadas dentro de las mismas, tienen en común un bagaje cultural contaminado por una tradición religiosa, la católica, cuya doctrina (si bien está lejos de ser la única) elimina, por ejemplo y de una manera casi ridícula de lo directa que resulta, la sexualidad en la mujer, y con ella, las partes integrantes en la misma. La religión católica define a María como virgen<sup>322</sup> y pura, y en consecuencia y por imitación, fija y obliga un *ser mujer* pura y virginal<sup>323</sup>. A nivel cultural y como reflejo, en este caso particular, la vulva se elimina como elemento existente, y se tiñe de innecesaria e inexistente la sexualidad de la mujer, que como mucho se llega a relacionar ésta directamente con el pecado (ejemplificado entre otras por Eva<sup>324</sup>). Esto resulta relevante porque todos estos parámetros forman parte del contexto de nuestras artistas, al ser todas españolas.

Continuando con la performance de De Robertis, no se podrá obviar que junto a esa noción de contaminación en la vulva comentada, se traza el asco vinculado en ocasiones a la misma. Una de las diferencias más básicas entre la vulva del cuadro y la de la performer, es pues, que una de ellas es una representación, frente a la realidad de la otra. La vulva de la artista De Robertis, es una vulva de carne y fluidos, vinculada automáticamente con el olor y el tacto. Las asociaciones al respecto que existen, sobre todo en referencia al olor de la misma como cuestión negativa<sup>325</sup>, así como a la viscosidad que entraña (al igual que la menstruación<sup>326</sup> elemento que acompaña y que ha sido

---

<sup>321</sup> Si bien es cierto que el término de impureza en la Biblia alude frecuentemente a la mujer, habrá que tener en cuenta que la misma palabra viene asociada a la mancha del pecado y por lo tanto extensible, en variados versículos, a los hombres pecadores (con pecado): “*Limpio te mostrarás para con el limpio. Y severo serás para con el perverso*”. Salmos 18:26. “*Bienaventurados los de limpio corazón, porque ellos verán a Dios*” Mateo 5:8.

<sup>322</sup> Evangelio de Lucas. Capítulo 1.

<sup>323</sup> “*Porque os celo con celo de Dios; pues os ya he desposado con un solo esposo, para presentaros como una virgen pura a Cristo*”. Corintios 11:02.

<sup>324</sup> Eva, primera mujer del mundo según el Antiguo testamento, creada por Dios a imagen y semejanza del hombre, para que éste gozara de una compañera. No entraré ya en estas cuestiones citadas, que por sí definen el papel que esta religión dona a la mujer. Es la contraposición, definitoria posteriormente del concepto mujer en las que estas artistas han sido educadas, de Eva como pecadora que desafía las órdenes dadas, arrastrando consigo a su compañero y por lo tanto única hacedora de la expulsión del paraíso para ella tanto como para Adán. Las representaciones a lo largo de la historia del arte de las dos mujeres (Eva y María) son interesantes igualmente. Eva suele ser representada siempre desnuda acompañada por la serpiente (forma de indudable condición fálica), mientras que María siempre es representada en actitud reposada, con ropajes cubrientes blancos y azules.

<sup>325</sup> Categorizaciones que no existen hacia el olor del pene del varón.

<sup>326</sup> En su libro “*Cómo ser mujer*” (2015. Barcelona: Editorial Anagrama.), una hilarante y ácida biografía de la escritora y columnista inglesa Caitlin Moran, la autora describe la aparición de su primera menstruación: “*Dejo de salir a pasear mientras tengo la regla (...) La sangre en las sábanas es deprimente: no es roja y dramática como en un asesinato, sino marrón y anodina como en un accidente. Es como si yo estuviera oxidada por dentro y ahora me estuviese rompiendo. (...) A veces encuentro coágulos enormes de sangre que me recuerdan a trozos de hígado crudo. Supongo que es la envoltura de mi útero cayendo en capas de un centímetro de grosor, y que es así como*

suprimido culturalmente<sup>327</sup>), hacen referencia al sentimiento de rechazo acompañado del asco que se vincula, en general, hacia cierto tipo de sustancias como pueden ser las viscosas. “*El lenguaje que gobierna el asco vinculado al tacto revela algunas presunciones y tendencias acerca del modo en que conceptualizamos el asco (...) Aunque no tengamos en cuenta las malas asociaciones que conllevan las propias palabras seguimos teniendo la impresión de que las cosas babosas, pegajosas, resbaladizas, serpenteantes grasientas o viscosas tienden más a dar asco que las que no poseen estas cualidades*”<sup>328</sup>. Es decir, la vulva (con sus funciones y necesidades) no existe<sup>329</sup>. Estas artistas están utilizando elementos que provocan sensibilidad en una lucha contra una definición de mujer condenada e irreal que está tan insertada dentro de nuestra cotidianeidad que ha llegado a definir lo que es ser o no ser mujer, eliminando incluso (a través de la censura) partes físicas que la conforman. Básicamente, basándonos en Mary Douglas y volviendo a lo ya mencionado sobre los márgenes, estas artistas están contaminando, están desordenando esas clasificaciones que estructuran nuestra experiencia social y que inevitablemente toca nuestra experiencia individual. “*Todos los márgenes son peligrosos. Si se los inclina hacia un lado o hacia otro, se altera la forma de la experiencia fundamental. Cualquier estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes. Era de esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos es evidentemente un elemento marginal. (...) No hay razón para presuponer que para el individuo su actitud con respecto a su propia experiencia corporal y emocional tiene primacía sobre los otros, como tampoco la primacía de su experiencia cultural y social. Ésta es la clave que explica la desigualdad con que se consideran los diferentes aspectos del cuerpo en los rituales del mundo. En algunos lugares la contaminación menstrual se teme como un peligro de muerte, mientras que en otros no ocurre así. En algunos, la contaminación de la muerte es una preocupación cotidiana; en otros no lo es*”<sup>330</sup>.

Tanto como si nos remitimos a la menstruación como si es a la vulva, ambos mantienen actualmente el estado de *suciedad*. Honorio Velasco describía diferentes tipos de cuerpo, el

---

*funciona la menstruación. Todo esto aumenta la penosa sensación de que algo funciona terriblemente mal, pero va en contra de las reglas del juego mencionarlo siguiera. Pienso a menudo en todas las mujeres que, a lo largo de la historia, han tenido que enfrentarse a esta invención absurda y espantosa solo con trapos y agua fría. No me sorprende que las mujeres hayamos estado tanto tiempo oprimidas por los hombres, pienso restregando mis bragas con un cepillo de uñas y un jabón de brea en el cuarto de baño. Quitar la sangre seca del algodón es un coñazo. Estábamos tan ocupadas frotando y frotando que no pudimos hacer campaña en favor del voto femenino hasta que aparecieron las primeras lavadoras”*, p. 28.

<sup>327</sup> Aunque hoy en día podemos ser testigos de anuncios sobre higiene femenina y accesorios para los días de menstruación, es indiscutible que este tipo de negación sigue existiendo: estos anuncios desprenden un aire infantil, de colores siempre pastel, mujeres risueñas, etc.

<sup>328</sup> Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Op.cit., p.98.

<sup>329</sup> “*Para el patriarcado estos coños femeninos rozan la barrera de la obscenidad, de aquello que está fuera y que al desvelarlo, amenaza con desestabilizar los mismos fundamentos del sentido del orden establecidos desde parámetros falocéntricos y regulados por la estética de Kant, para quien aquello que va más allá del busto estético es considerado malo porque perturba*”. Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.Cit., p.135.

<sup>330</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.141.

individual, el social y el político. Al describir el individual<sup>331</sup>, que bien viene al caso, Velasco describía cómo en ocasiones partes del cuerpo pueden verse como centros de atención a los que dirigir la atención respecto al imaginario que conllevan, dejando dicha atención al resto del cuerpo oculto, a la sombra. Para ello, Velasco relata el caso específico de las mujeres que tienen la regla dentro de una comunidad andaluza: *“al tiempo de la regla se les atribuyen a las mujeres en general determinados efectos en su entorno inmediato: flores que se marchitan, plantas que se secan (...) Este aspecto de la imagen del cuerpo poderoso-religioso se fija en un fluido, la sangre menstrual, aunque afecta por irradiación a la propia condición femenina. (...) Las imágenes del cuerpo pueden formarse como si un solo aspecto, parte o órgano cobrara relieve y dejara el resto en la sombra”*<sup>332</sup>. Aun así se puede afirmar que hay lugares específicos (cercos de intimidad) donde ambos elementos han sido y están aún hoy en día permitidos, es decir, existen. Y es a través de esos lugares específicos, desde donde estas artistas se han nutrido. Sin embargo que estas artistas utilicen por ejemplo, la exposición de su vulva precisamente en contextos fuera de ese cerco de intimidad permitido, así como fuera de lo que podríamos denominar cerco patriarcal (donde es el hombre quien controla la representación y utilización de ese elemento) y que lo reconozcan fuera de esos lugares ordenados clasificatorios, ya crea nuevas categorizaciones por sí misma. *“Podemos reconocer en nuestras nociones de suciedad el hecho de que estamos empleando un compendio amplio que incluye todos los elementos rechazados por los sistemas ordenados. Se trata de una idea relativa. Los zapatos no son sucios en sí mismos, pero sí es sucio colocarlos en la mesa del comedor; la comida no es sucia en sí misma, pero es sucio dejar utensilios de cocina en el dormitorio, o volcar comida en la ropa; (...) la ropa que asoma allí donde debería estar la ropa de vestir, y así sucesivamente. En pocas palabras, nuestro comportamiento de contaminación es la reacción que condena cualquier objeto o idea que tienda a confundir o a contradecir nuestras preciadas clasificaciones”*<sup>333</sup>. Estas artistas, como podemos ver, intentan dar un cambio radical a estas categorizaciones de *impureza*, que consideran tan alejadas de sí mismas y por lo tanto, igualmente distantes de *la mujer*. Así, encontramos numerosas artistas de nacionalidades diversas y distantes como la artista andina Lina Pardo o la australiana Casey Jenkins<sup>334</sup>, que concuerdan en abordar esa lucha respecto a las categorizaciones de impureza a través de elementos concernientes al propio cuerpo de la mujer (como elementos que forman un todo), tales como la mencionada

<sup>331</sup> “no es solo organismo biológico sino además aquello con lo que se engarza el sentido de ser uno mismo, una experiencia y una conciencia que vienen dadas desde las culturas”. M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Op.cit., p.59.

<sup>332</sup> Ibidem, p.60.

<sup>333</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.54.

<sup>334</sup> Casey Jenkins realizó la acción “*Casting off my womb*”. En esta acción, la artista que vestía tal y como Lina Pardo solo una camiseta, se sentaba con las piernas abiertas e iba tejiendo una bufanda con lana que previamente introducía en su vagina, durante los 28 días que dura el ciclo menstrual de una mujer.

menstruación. Por ejemplo, en “*Una mujer de rojo*”<sup>335</sup> la artista Lina Pardo habitaba durante cinco días, una vitrina de proporciones pequeñas. Dentro de ella, la artista se mantenía de pie, con las piernas abiertas, encajonada y en una posición incómoda por ser la vitrina ligeramente más pequeña que su altura. La artista realizó la acción en los días de su menstruación, sin llevar ropa interior, dejando a la vista su vulva y dejando caer la sangre, que manchaba, durante el tiempo que duró la acción, el suelo de la vitrina que la artista habitaba.

Aunque este tipo de acciones están lejos de ser innovadoras, es sobresaliente que sigan siendo necesarias. Ya en 1975 la artista Carolee Schneemann colocó en un primer plano el desnudo femenino, y la vulva en particular, en su acción “*Interior scroll*”<sup>336</sup>, incidiendo en la necesidad de repensar el cuerpo femenino, incluyendo la sexualidad, a través de la autor representación. Lo fundamental era mostrarse como únicas poseedoras de su propio cuerpo a través de mostrar la acción plena de corporeidad, y por lo tanto únicas poseedoras de su desnudez. Estas artistas mostraban un arquetipo de desnudo femenino rechazado por la estética del momento y parecía fundamental realizar una sobreexposición del mismo; pero la muestra de su desnudez pretendía mostrar una mujer real, una mujer visible y en control, es decir, poderosa; artista que no musa. Esta utilización revolucionaria del desnudo femenino en la época de los 70, ilustra las razones detrás de la utilización contemporánea que se realiza del mismo, y nos da un marco indispensable para entender la trascendencia de esta disciplina así como la transparencia de la misma como catalejo que nos deja entrever la realidad más coetánea de estas artistas<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Acción realizada en la vitrina de la Universidad de los Andes, 2012, Bogotá.

<sup>336</sup> 1975, Nueva York. En esta acción la artista tras subir a un púlpito, desnudarse y pintarse el cuerpo, leía unos escritos sobre Cezanne, para posteriormente, abrir las piernas e ir sacando de su vagina un rollo muy largo de papel con extractos de escritos feministas que iba leyendo mientras iba desenrollando el papel.

<sup>337</sup> “*Bajo una mirada política, dominante y hegemónica (...) los cuerpos son vigilados, identificados y clasificados políticamente: hay cuerpos afines a la mirada política, cuerpos indiferentes, cuerpos desafectados y cuerpos hostiles. (...) La mirada política extrema su vigilancia sobre los cuerpos extraños que penetran en el ámbito de la ciudad y se cuida de que, en todo caso, su presencia no comprometa el impuesto imaginario de su identidad colectiva*”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.134.



Fig.7.Carolee Schneemann en *Interior scroll*<sup>338</sup>

Si bien no era la primera vez que unas artistas comprendían la potencia revolucionaria que había en las representaciones antiguas de la mujer o aquellas que se encuentran en civilizaciones tribales, las performers de esta época son conscientes además del carácter ritual que las acompañan. Y así, se ven obligadas a virar su mirada hacia estas representaciones que consideran simbolizan a “la mujer” de manera más próxima<sup>339</sup>, donde encuentran ejemplos de la exhibición de la mujer como símbolo de poder, elemento creador de vida, sexual que no sexualizada<sup>340</sup>. Se puede ver actualmente un reflejo de esto, así como un reflejo a nivel social de esas necesidades compartidas en la procesión “*Santísimo Coño de todos los Orgasmos*<sup>341</sup>” que se celebra en Madrid<sup>342</sup>. En ella, se pasea una vulva abierta de grandes proporciones por las calles de Lavapiés en la época de Semana Santa. Si bien

<sup>338</sup> Fotografía tomada de [hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/](http://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/) y archivada el 20-10-2017.

<sup>339</sup> Solo hay que comparar la escultura de la Venus de Willendorf con la pintura de la Venus de Botticelli para ser testigos de la evolución que sufre la representación de la mujer, el control sobre la belleza del mismo y las significaciones que sacamos de las mismas: maternidad frente a juventud, poder frente a pudicia, etc. Por no mencionar la diferencia respecto a la representación de este tipo de esculturas de sociedades primitivas que “están siempre desnudas y sexuadas. Representan espíritus de los antepasados, y como tales espíritus, no poseen las características propias de los humanos: no están vestidos, ni adornados, no tienen edad ni característica personal alguna. Solamente tienen una determinación de género: son espíritus femeninos o masculinos, caracterización que proviene por la representación de su sexo”. Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo. Estela Ocampo

<sup>340</sup> “(...) por un lado desafiaban el binomio civilizado/masculino, pero por otro reivindicaban lo “sagrado” femenino como es considerado en el universo primitivo. (...) aparece una reivindicación y reverencia por el cuerpo femenino como Creación, Naturales, Tierra, Maternidad.”. Ocampo, E. (2015): “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016,28 (2) 311-324.

<sup>341</sup> Fotografía en Anexos.

<sup>342</sup> Manifestación heredada de la realizada en Sevilla “*Santísimo coño insumiso*”.

éste no es el único ejemplo<sup>343</sup>, nos sirve para ilustrar notoriamente, la realidad social española de la que son partícipes las artistas entrevistadas. Resulta interesante así, la “desacralización” del cuerpo, en cuanto que vivimos en un país de tradición religiosa católica, este tipo de acciones callejeras (en las que siempre participan artistas) y que centran de una manera más o menos directa con el mundo del arte, una llamada de atención sobre los estereotipos y tabúes existentes, así como son reflejo de búsquedas de nuevas definiciones. Porque, teniendo en cuenta el cuadro de *El origen del mundo* pintado por el artista varón Courbet podríamos preguntarnos ¿cuándo una representación de una vagina puede ser considerada una obra de arte?

Cabe abrir un pequeño paréntesis para retomar la noción de cuerpo individual mencionado para tener en cuenta que los tres tipos de cuerpo que Honorio M. Velasco describe están implícitos en este cuerpo performático que estamos investigando. Junto con el individual, tenemos el social, que el autor define desde la metáfora que surge de ser éste una proyección simbólica de sí mismo hacia la sociedad y de la sociedad en sí mismo<sup>344</sup>. A continuación, Velasco describe el cuerpo político, en el que están integradas las relaciones de poder de todos los cuerpos antes descritos, es decir, los individuales y los sociales.”*El cuerpo político no es solo que sufre la represión sexual sino el que es incitado al deseo por la acción del poder. No es una acción ésta tan mecánica, tan burda. Es la que fomenta la conciencia del cuerpo bello, etc., la que provoca la reivindicación el cuerpo contra el propio poder, del placer contra las normas morales del matrimonio, de la búsqueda del riesgo deportivo contra la tranquila seguridad del juego regular, etc. (...) El cuerpo político tiene muchos perfiles y volúmenes. Es el cuerpo políticamente correcto, pero también es el bulímico o el obeso. (...) el controlado por la medicina, por la justicia, por la psiquiatría y por las propias ciencias sociales que han trabajado en torno a la iniciación de la normalidad*”<sup>345</sup>. Ésta última descripción respecto al cuerpo político, parece reflejar certeramente el cuerpo contemporáneo, sumido en un caos de deseos y deberes contrapuestos. No hay que olvidar que es la suma de los tres lo que dota de peso a la aparente paradoja que resulta en la pretensión de un cuerpo, por ejemplo, reivindicacional contra el poder como podría ser aquel que en la actualidad se cubre de tatuajes, cuando ese cuerpo forma así mismo de una moda específica dentro del factor de que sigue siendo un cuerpo político.

---

<sup>343</sup> En Sevilla (2016) la ya mencionada cofradía del “*Santísimo coño insumiso*” que porta una vagina de proporciones igualmente grandes, fue absuelta tras ser llevada a juicio por la Asociación de Abogados Cristianos, por realizar una procesión coincidiendo con las procesiones de semana santa y herir de esta manera, la sensibilidad cristiana. Una de las imputadas, Antonia Ávalos, comentaba al respecto “*Me sentí perseguida y criminalizada por perseguir mis derechos (...) Ellos tenían la intención de señalarmos como brujas, mujeres provocadoras que desafiaban la fe católica; y nada más lejos de la realidad, nuestra lucha tiene que ver con nuestra libertad de disfrutar nuestro cuerpo, de nuestro erotismo, de ser mujeres y tener un pensamiento distinto al de la Iglesia*”.

<sup>344</sup> M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Op.cit.

<sup>345</sup> Ibidem, p.63.

Para continuar, se expone una acción que se pudo presenciar realizada por la bailarina y artista Silvia Gribaudi<sup>346</sup>. Si bien realizó diversas acciones<sup>347</sup> en el Museo Reina Sofía de Madrid<sup>348</sup>. Me centraré en este instante, en un momento en el que la artista recorría desnuda el patio interior del museo, así como los pasillos de la planta baja que lo rodeaban<sup>349</sup>. Las acciones que llevaba a cabo a lo largo de la performance eran acciones cotidianas, desde cambiar los sacos de basura de las papeleras del pasillo del museo, hasta pasear por el patio interior, sentarse, observar e interaccionar tanto con todos los materiales que con los que se iba encontrando (la roca de la pared, el agua de la fuente, etc.), hasta con la gente con la que se cruzaba (dando los buenos días por ejemplo a las personas con las que se cruzaba). Es decir, desde un punto de vista formal, lo único extraño era que la artista iba completamente desnuda, y desnuda recorría un espacio por el que se debe ir vestido y realizaba acciones que se deben realizar, así mismo, vestido.

Y es aquí cuando retomamos la afirmación de que el género sí existe en la performance: que Gribaudi utilice su cuerpo desnudo de mujer madura para habitar y recorrer el Reina Sofía<sup>350</sup> nos habla de género. Que su cuerpo desnudo, que queda fuera de un canon contemporáneo de belleza, no pueda estar dentro de un museo que en sí tiene cuadros de mujeres desnudas, nos habla de género. Que la artista utilice durante su performance su cuerpo para habitar y recorrer de una manera natural el espacio permitido sin añadir ningún tipo de provocación o insinuación de carácter sexual, nos habla de género. Gribaudi nos llama la atención en referencia a la constricción de las normas sociales sobre el cuerpo de la mujer, y utiliza el desnudo para demostrarlo. No es de extrañar que el arte de acción fuera y sea una disciplina utilizada por la mujer artista como elemento crítico, así como disciplina que ofrece visibilización, emancipación y control de nuevas definiciones de sí misma dentro del marco de los movimientos feministas sociales de cada época. Quizás, la nueva responsabilidad respecto a la exposición del mismo viene dada en parte porque la performance parece estar un poco más alejada de los movimientos feministas, y se ha virado hacia la exploración de enigmas más personales afrontados desde la propia microhistoria. De lo que somos conscientes, como observadores, es que este tipo de abordaje se repite, por lo que parece

---

<sup>346</sup> Trabajé con la artista para esta performance (y las otras que realizó en el mismo período en el museo), en la realización de la documentación de la misma.

<sup>347</sup> Entre octubre y noviembre (2013), la artista realizó varias acciones en las que se desnudaba en espacios no expositivos del Museo Reina Sofía.

<sup>348</sup> Se apunta brevemente lo interesante del contraste entre la permisividad para la realización de la acción de Regina Fíz (travesti) participante del mismo certamen, cuya acción precisamente simpatizaba con las restricciones para accionar desnuda de Silvia, que estando becada por el propio museo tuvo que realizar la acción fuera del horario de visita. Como resultado tan solo estaban presentes los trabajadores del museo que había por la zona.

<sup>349</sup> Si bien, en otra ocasión, sin previo aviso al museo y al tiempo que se estaban realizando unas conferencias en el último piso, Silvia se desnudó y accionó en la terraza del museo. Aun así, sigue siendo una zona poco visible del Museo, por lo que pocos fueron lo que pudieron presenciar la acción.

<sup>350</sup> A la artista no se le permitió recorrer todo el Museo, y solo pudo hacer recorridos parciales.

marcar un patrón común que nos habla una realidad compartida por estas mujeres contemporáneas. Remarcar pues que tanto las artistas de entonces como las actuales utilizan el desnudo para comunicar que su cuerpo femenino es diferente del socialmente definido como *cuerpo de mujer*. Aun así, no podemos obviar el hincapié que hace Gribaudi, como el resto de artistas entrevistadas, hacia la normalización del cuerpo desnudo natural o *no perfecto*<sup>351</sup>; mostrar un desnudo maduro, un desnudo sin pretensión de belleza, nos habla de la necesidad de estas artistas de normalizar la imperfección intrínseca del cuerpo a través del propio.



Fig.8. Silvia Gribaudi cambiando las bolsas de basura de las papeleras de los pasillos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>352</sup>

El desnudo es una herramienta en el caso de nuestra investigación, que por un lado nos muestra una lucha de género, y por otro, nos muestra algo más general y compartido que es el entender el propio cuerpo a través de su utilización y naturalización. “ (...) *es precisamente ese desencanto de la belleza en la desnudez, esa sublime y miserable exhibición de la apariencia más allá de todo misterio y de todo significado, el que desencadena de algún modo el dispositivo teológico, para dejar ver, más allá del prestigio de la gracia y de los halagos de la naturaleza corrompida, el simple e inaparente cuerpo humano.*(..) *Ese simple habitar de la apariencia en la ausencia de secreto es su especial temblor: la desnudez que, como una voz blanca, no significa nada y, precisamente por eso, nos traspasa*<sup>353</sup>”. Esta naturalización del cuerpo desnudo es de alto valor antropológico ya que refleja un gatillo a contracorriente, dentro de un océano social presidido por la ficción. Ya encontramos en Platón o Aristóteles alusiones a cómo es propio del ser humano el

<sup>351</sup> “Al final del siglo XX, el cuerpo se ha convertido, impulsado por la presión mediática de la sociedad de consumo, en el punto central de una de las preocupaciones dominantes de esta sociedad: la de conseguir un cuerpo sano, liberado de prejuicios y menosprecio, en buena forma física, un cuerpo más o menos narcisista, volcado al exterior, dentro del canon estético dominante, y en el que se retrase lo más posible o se disimule su deterioro biológico”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.24.

<sup>352</sup> Acción sin título. Madrid, Noviembre 2013. Fotografía tomada de un fotograma del vídeo que se le hizo a la artista.

<sup>353</sup> Agamben, G. (2011): *Desnudez*. Op.cit., p.114.



construir y creer en una realidad distinta de la propiamente real, aunque no por ello menos real, “vivimos en el más grande de los espejismos posibles”<sup>354</sup>. La ficción<sup>355</sup> en el cuerpo aparece, entendida como una ilusión (no real), desde la cirugía plástica, la idolatría hacia la juventud, la extrema limpieza, pasando por la ficción en las redes sociales hasta la inteligencia artificial que conquista hasta la propia forma humana en forma de robots “humanizados”<sup>356</sup>. Frente a cuerpos desnudos irreales o ilusorios moldeados según unos patrones determinados que los alejan de la realidad inmediata de qué es ser un cuerpo, el desnudo en la performance se muestra podríamos decir, ácido, objetivo e incluso insulso.

Hay que dejar claro que en ambos casos sigue siendo la propia artista en una búsqueda “en presente” y una comunicación “en presente” de sí misma como mujer a través de su cuerpo, en confrontación siempre con las “definiciones” de mujer coetáneas, definiciones realizadas por unas normativas patriarcales dirigidas al consumo. Y con y a través de ello, exhibir las cuestiones y dilemas reales que les importan. Y gracias a que a través de la performance los valores estéticos se trastocan e incluso invierten, y que realizan la acción a través de su objeto-cuerpo, estas artistas son capaces de descomponer los límites del cuerpo hacia un nuevo replanteamiento que cambia con cada acción<sup>357</sup>. En un momento de la entrevista con la artista Nieves Correa, se le preguntó si el estar desnuda mientras performa, le había influido en su vida o a nivel personal de alguna manera, a lo que la artista contestaba:

*“Uhm... no necesariamente... quizás a... a.....a... a aceptarme más tranquilamente.... fuera de.... o sea realmente la presión que sufrimos las mujeres respecto a nuestro propio cuerpo es horrorosa ¿eh? O sea... qué barbaridad, es que es peor que cuando llevábamos corsé. Porque por lo menos cuando llevábamos corsé nos lo poníamos y ya está, pero ahora hay... tienes que ser perfecta. Entonces yo creo que me ha ayudado a decir bueno pues....uhm... a... a... nt... a mantener una mejor relación con mi cuerpo. Sí que creo que me ha ayudado en ese sentido...”*<sup>358</sup>.

<sup>354</sup> Rodríguez, V. (2012): *Cine, sociología y antropología. La construcción de la ficción cinematográfica*. Artículo en *Gaceta de Antropología*, 2012, 28 (1), artículo 13. En internet: ISSN 2340-2792.

<sup>355</sup> “¿De dónde nace la ficción? ¿de qué se compone? La ficción nace de la combinación de una realidad subjetiva y una verdad cuestionada. Se compone de apariencia porque parece que es y de hecho lo es, aunque de alguna manera no esté ahí. La forman significados múltiples de una subjetividad construida a través de emociones, sentimientos y sueños que hacen de ella una realidad no absoluta. (...) La ficción es engaño, pero consciente, consentido y con sentido, el de evocar la locura de lo que es real e irreal al mismo tiempo, de lo que parece irracional pero ha sido pensado y construido a conciencia con un objetivo claro: responder a los deseos de creadores y crédulos, ilusionados ambos por la creación y la creencia en lo creado”. Ibidem.

<sup>356</sup> Con forma humana.

<sup>357</sup> “Lo que ha causado mi desgracia no es mi manera de pensar, sino la de los demás”. Marqués de Sade.

<sup>358</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

Esta cita de Correa resulta esclarecedora cuando tenemos en cuenta que la artista apenas se ha desnudado a lo largo de su larga carrera como performer hasta que llegó a la madurez. Así como en los 70 priorizaba la utilización del desnudo por el desnudo en sí, como una herramienta política de revolución en sí misma, actualmente por qué se desnuda una mujer en la acción nada tiene que ver ya con ese discurso político de exhibir el / un cuerpo de mujer. La revolución es inversa: se centra en el no exhibir ese cuerpo a través del desnudo. Muchas de las artistas aquí entrevistadas, que realizan de manera activa en la actualidad performance, son artistas nacidas (47%<sup>359</sup>) en los años 70 o con posterioridad (53%) es decir, herederas de este imaginario cultural. ¿Por qué estas artistas sienten que su propio desnudo en sus acciones tiene que estar muy justificado? Este cuidado tiene muchas razones que no solo tienen que ver con que los patrones de consumo hayan cambiado (híper-exposición del cuerpo de la mujer en los medios) y por ello estas artistas sienten que el mostrar su cuerpo desnudo ya no es una herramienta útil de rebelión (que sí admiten tuvo su sentido en el pasado), sino también con otros factores, como es la necesidad de entablar una relación más cercana con el público o que las problemáticas se afrontan desde la intimidad de la experiencia personal, es decir, estas artistas accionan a través de un problema específico personal que luego resulta ser compartido, en vez de accionar para mostrar un problema compartido como reivindicación política.

#### 4.4.3. El cuerpo femenino como espejo colectivo

El control del desnudo en la acción performática contemporánea, la indagación hacia un redescubrimiento del cuerpo y el desarrollo de sistemas para el dominio del mismo, son como vamos a desarrollar en este capítulo, un reflejo sacado de contexto del presente de las artistas. Que actualmente las artistas entrevistadas se muestren más reacias a aparecer desnudas, es decir, que haya cambiado ese *para qué* del desnudo femenino en la acción performática es, como podemos observar, un reclamo de control sobre sus propias definiciones. ¿Y por qué este cambio en una disciplina tan joven? Volvemos a lo mismo, estas mujeres utilizan el desnudo para autodefinirse y posicionar el concepto de sí mismas en la sociedad en la que viven, es decir, para intentar controlar el propio concepto de mujer. Y podríamos preguntarnos ¿Y es que ha cambiado tanto la sociedad y con ella la definición de mujer en el plano sociocultural? Podríamos decir que en efecto, ha cambiado. Si bien la pregunta que atañe en este punto específico de la investigación es ¿qué es lo que trasluce a nivel social este control de la desnudez femenina en la performance? Y es, que tal y

---

<sup>359</sup> Datos sacados de los cuestionarios básicos rellenos por las artistas entrevistadas.

como dice en la entrevista Nieves Correa respecto a las constricciones y reglas estéticas de belleza, encontramos que la mujer sigue siendo esclava de una sociedad patriarcal.

Y es que es indiscutible que a día de hoy el desnudo femenino sigue siendo controlado y definido por un poder de índole patriarcal que lo utiliza como reclamo en la publicidad, en el cine, etc., para su propio consumo. Este cuerpo de mujer irreal goza de credibilidad debido sobre todo, a las herramientas con las que se ha llevado a cabo su normatización, como es el caso de la fotografía. En un principio, la fotografía reproduce una imagen tal cual es, una imagen real<sup>360</sup>. Actualmente, aunque sepamos de la falacia intrínseca que puede significar una imagen, y que una fotografía puede retocarse, alterarse y falsearse hasta el punto de distar enormemente del objeto representado, el cuerpo femenino definido como tal y arropado por toda esa cultura de la sobre exposición de la imagen (mostrarlo de manera constante) junto con el dinamismo, la rapidez de consumo y las disciplinas de retoque corporal<sup>361</sup>, ya forma parte del imaginario cultural que estas artistas intentan intervenir. Este desnudo, que sigue un precepto específico estético y clónico lejos de lo que realmente es un cuerpo natural de mujer y que da una patada a la singularidad del mismo, sigue unos patrones imposibles impuestos por la sociedad de consumo (cultura lista-para-consumir<sup>362</sup>) en la que viven estas artistas. Es un desnudo hipersexualizado, hiperjoven, irreal e hiperexpuesto<sup>363</sup>. Y el porqué de este control del desnudo por parte de estas artistas (que no acontece en artistas varones) nos vuelve a hablar de género.

*“Es que aunque no quieras hablar del tema, el hecho de ser mujer, ya es que... estás... planteando... que... lo que pasa es que también eso es algo que hay que experimentar. O sea... ser mujer, y hacer ciertas cosas... pues todavía a día de hoy es... vamos a dejarlo en raro. Ya no voy a decir ni siquiera... ah... raro. No se entiende que una mujer haga ciert... según qué cosas ¿no? Y... yo creo que simplemente el hecho de hacerlas ya marca una posición. De cómo tú... te adueñas de tu vida, de tu trabajo... de tu cuerpo, de tu imagen, de tu imagen... de la... imagen de la mujer ¿no? O sea es que es...es... yo... me supera lo...todo.... en la web no salen más que tetonas y... Y... y...y... y chicas que nada más que parecen coños andantes, perdona por la expresión pero es terrorífico ¿no? la... el lugar en el que te quiere poner el mundo en el que vivimos. Entonces yo creo que simplemente, aunque tu obra sea aaajena... o sea tú imagínate que consigues, consigues... hacer algo ajeno al discurso feminista, cosa que a mí me parece*

<sup>360</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit.

<sup>361</sup> Tales como el body building, todo tipo de dietas, cirugía plástica, etc.

<sup>362</sup> Lipovetsky, G. (1994): *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama.

<sup>363</sup> “La publicidad, además de estar destinada a la venta de productos, tiene también relevancia social en la medida en que afecta a las representaciones que la mujer, y la audiencia en general, se hace en torno al cuerpo: determina la percepción y los valores y contravalores con que se construye la autoimagen y la heteroimagen corporal”. Cáceres, M., Díaz, P., “La representación del cuerpo de la mujer en la publicidad de revistas femeninas” 2008. Estudios sobre el Mensaje Periodístico. Universidad Complutense de Madrid. 2008, 14 309-32. ISSN: 1134-1629.

*imposible... o sea yo creo que... si tú crees en una... o sea... a mí es que ya hasta me parece algo... o sea si tú quieres ser una buena persona tienes que ser feminista*<sup>364</sup>.

Este fragmento de la entrevista que se realizó a la artista Belén Cueto no puede ser más interesante e ilustrativo. Por qué estas performers deciden ahora prestar mayor atención al control de la exposición de su cuerpo desnudo resulta cristalino. Y es que su desnudo como mujer, ahora sienten tiene que estar muy justificado en primera instancia por esa sobre exposición del mismo. En su día a día estas artistas son testigos de la objetualización del cuerpo femenino, de la utilización del desnudo en masa, y de cómo esta utilización consumista crea presentes definiciones muy alejadas de la realidad del *ser mujer*. Si bien como hemos visto, la muestra del desnudo femenino en la performance siempre ha tenido una razón específica, la realidad social que rodea a estas artistas ha cambiado y con ella, el motivo de la utilización de su propio desnudo en la performance. Estas artistas ya no sienten que la simple utilización del desnudo en la acción ayude necesariamente en la visibilización de la mujer, por lo que teniendo en cuenta la realidad con la que conviven se vuelve imperativo el control minucioso del mismo.

Un factor importante que hay que tener en cuenta, y que parece ser novedoso es la cualidad que el desnudo tiene, no solo de representar un discurso y una imagen, sino de comunicarse con el público. Resulta, que el elemento público es en la performance actual un elemento esencial, como veremos más adelante<sup>365</sup>, que todas las artistas entrevistadas afirman tener en cuenta. Basta decir aquí que el desnudo en sí implica además por sí mismo, un tipo de comunicación determinada con el público, y es esa una de las razones, que junto con el control de la sobre exposición del mismo, les llevan a afirmar que ya no es válido por sí solo.

*“El desnudo es una cosa muy potente (...) porque diriges las miradas y a lo mejor se pierde lo que estás contando. (...) Además que el cuerpo en la performance se ha enseñado ya como mil veces. Entonces pasa todo lo contrario, para hacer un desnudo tiene que estar muy muy justificado para que aporte a la acción”*<sup>366</sup>.

Aunque el poder comunicativo del desnudo es evidente como elemento capaz de acaparar automáticamente la atención, es interesante ver cómo algunas de las artistas advierten así mismo que el propio desnudo puede ser un elemento que utilizado de manera errónea acote o interfiera en el proceso específico de comunicación con el público. Un buen ejemplo de este control al detalle del desnudo, lo encontramos en la artista Keme Pellicer, que es una artista que se ha desnudado en

---

<sup>364</sup> Belén Cueto (Madrid). Fragmento entrevista (08/10/2015).

<sup>365</sup> Infra, p.243.

<sup>366</sup> Alba Soto (Madrid). Fragmento entrevista (22/05/2015).

una sola performance.

*“(...) realmente con esa desnudez lo que estás haciendo es crear una barrera (...) Yo he sido siempre muy reticente con mi cuerpo, la primera vez que me he desnudado en una performance ha sido en esta de... la que te digo del maquillaje y tal, pero es que era... totalmente necesario. Para expresar el punto. De hecho estuve el mes antes comiendo mogollón, porque quería... quería lonzas ¿sabes? Quería ser lo... lo menos parecida al... al ideal que pueda haber de belleza.... entonces... no sé. Me parecía totalmente... coherente (...) me fastidia también a veces la... la desnudez por la desnudez”<sup>367</sup>.*

En esta acción llamada *Beauty Tips* (Tampere, Finlandia. 2015<sup>368</sup>), la artista llegaba al opening de una galería de arte vestida como había observado se visten clónicamente las mujeres de la ciudad en la que actualmente vive en Finlandia (y que es compartido con la sociedad occidental) para salir a actos sociales: media, faja, sujetador con relleno, tacón alto, maquillaje excesivo, etc., así como con una peluca. Durante el *opening* la artista actuaba de acuerdo a lo que se esperaba de ella tal y como iba vestida: extrovertida se hacía selfies, colgándolos en una cuenta de Instagram falsa específicamente creada para esa acción, etc.

*“(...) íbamos a hacer una noche de actividades en torno un poco a... el cuerpo, a la apariencia física... y a cómo nos vemos. Entonces eh... mi aportación era un poco... cómo lo cuento... yo... vale. Yo aparezco en la galería súper estupenda. Estuve... no sé si fueron dos horas y media... no sé cuánto tiempo fue... maquillándome. Me tapé todos los tatuajes con maquillaje... es que estuve estudiando bastante cómo se visten un poco las... las chicas y todo esto, así como por aquí ¿no? Son un poco jersey shore ¿sabes? (...) Entonces pues nada, fui y me compre ropa (...), me compré varias fajas distintas, para el culo, para tal... ehm... varios rellenos de sujetador, una peluca, me tapé los tatuajes, me maquillé las cejas... todo súper estupendo”<sup>369</sup>.*

Al cabo de un tiempo, Keme se acerca a una mesa que tenía ya preparada en un rincón de la galería, y comienza a desmaquillarse y desvestirse lentamente, hasta eliminar todo el “disfraz”. Es evidente la necesidad del desnudo en esta acción. Sin el cuerpo desnudo al finalizar, la acción no se habría completado, como incompleto (o falto de significado) habría quedado el mensaje. Habría sido como si Pellicer no se hubiera desmaquillado completamente o como si se hubiera dejado la peluca puesta.

---

<sup>367</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>368</sup> Acción realizada en la Galleria Kapriisi.

<sup>369</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

“(....) Entonces... ahí quizás lo que yo trabajé un poco sí que fue mi... mi cuerpo... puramente. (...) Porque en un momento dado de... de estas intervenciones y tal, pues yo voy a la mesa, y empiezo a... desvestirme. Y empiezo a desmaquillarme. Y paso a ser... o sea... yo. Y soy yo ante los demás. (...) Pero... me hice... es que era doloroso.... quitarme el maquillaje, es que llevaba tantas capas de maquillaje, y con cada capa de maquillaje me estaba quitando todos esos prejuicios que he tenido toda la vida. Porque yo con 6 años pesaba 45 kilos, me pusieron a dieta y el endocrino... o sea yo estoy feliz con mi cuerpo pero siempre tienes ese... de... no. no. y ahí me lo tenía que quitar. Me lo tenía que quitar. Con cada algodón... tenía al final una montaña de todos los algodones, entre el maquillaje, los pintauñas, los cosméticos... y uf... yo no sé... yo creo que me quité 20 kilos de encima... haciendo eso. Estuvo muy bien ”<sup>370</sup>.



Fig.9. Keme Pellicer en *Beauty Tips*<sup>371</sup>.

Gracias a la conversación mantenida con la artista, podemos ser testigos, tal y como veíamos en el caso de la obesidad de la artista Yolanda Benalba, de cómo para afrontar una problemática que le afecta personalmente, Pellicer la expone públicamente. Que esta cuestión tratada sea personal, no niega en ningún momento, su carácter más global. De hecho, a través de esta performance podemos ser testigos de cómo el cuerpo actúa así mismo como un espejo de una identidad compartida o colectiva. Pellicer idea y realiza la performance por necesidad vital, quiere vivenciar y exponer una problemática que le preocupa a nivel personal, pero los integrantes del público comprenden al instante de lo que están siendo testigos. Las personas asistentes a dicha performance, están ante un reflejo que les habla de una realidad de la que, en especial las mujeres, son partícipes. Es de esta forma, que Pellicer se convierte en el instrumento a través del cual somos capaces de asir el reflejo

<sup>370</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>371</sup> Fotografía tomada de su perfil de Facebook y archivada el 03-07-2017.

cultural del que formamos parte. Sus motivaciones son personales que no políticas, acciona desde la intimidad, desde un problema personal, desde su historia, tal y como ella relata en la entrevista, y tal y como sucede con el resto de las artistas. Pero el que hable desde ella misma, no suprime que está hablando como ser social que es, de una realidad compartida por otras personas. *“La mujer se mira en el espejo; su identidad está enmarcada por la abundancia de imágenes que definen su feminidad”*<sup>372</sup>. En un momento de la misma entrevista Pellicer me comenta lo emocionante de esta acción, y al preguntar el porqué de esa turbación, la artista contesta que fue emocionante por la reacción en sí de los asistentes. Se evidencia a través de esta cita, la condensación de temática de género, así como la comunicación de esa realidad compartida que se establece en esta performance.

*“(…) las caras... las... la sensación que yo percibí...nt.... había sobre todo... había sobre todo bastantes mujeres más que hombres. Yo creo que la reacción de los hooooombres en muchos casos, ehm... nt... fue sobre todo de shock. Porque habían estado viendo a una tía estupenda tal y cual, y de pronto era ese bicho... y creo que se quedaron ahí un poco... sí que había muchas mujeres... me acordé muchísimo de mi hermana haciendo esta performance, muchísimo. Vi esa hermandad ¿sabes? de... ¿por qué narices nos hacemos esto todos los días? Yo no lo hago personalmente, me gusta... a mí me gusta usar maquillaje cuando me apetece, pero... pero yo no lo hago, pero yo pensaba en estas chicas, que están dos horas maquillándose antes de ir a trabajar a las siete de la mañana por dios mío... con esas fajas... porque es que... hasta las medias hoy en día llevan...que te meto por aquí, te levanto por allá... ¡pero por favor! o sea... ¡no! ¡Basta! y... y yo creo que en ese momento, ah... más de una de las que estaban allí conmigo... se hubiera sentado, si hubiera puesto otra silla... se hubiera sentado conmigo”*<sup>373</sup>.

A través de esta acción, la artista no solo trabaja sus miedos, inseguridades y deseos, sino que deconstruye, o más bien, hace tambalear la propia imagen de la mujer al romper la percepción de lo que los hombres y mujeres presentes consideraban una certeza, para mostrarles que era una ilusión. A través del conjunto de la acción formada principalmente por dos momentos claramente diferenciados gracias a la franqueza con que la artista afronta la compleja temática, la postura (la virtual, realizada a través de la red social, y la presente, por físicamente encontrarse frente a las personas con las que se relaciona) y la realidad, asistimos en directo al desmoronamiento de ese imaginario cultural colectivo del individuo (hombre y mujer), en esa búsqueda de la artista en directo de sí misma<sup>374</sup>. Pellicer lanza al público una cuestión que es ¿cuál es la imagen real,

<sup>372</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit., p.25.

<sup>373</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>374</sup> Es especialmente interesante al darnos cuenta que durante la primera parte de la acción, la artista utiliza las redes sociales como otro vehículo de autoafirmación de su “postureo”( cuya definición actual es literalmente la pretensión

auténtica de una mujer? Todos los presentes en la acción, hombres y mujeres, recogen, simplemente por estar presentes en la misma, la cuestión en sí, y son impelidos a acondicionarse a la mujer que va apareciendo ante ellos (incluyendo los sentimientos de atracción que pueden verse modificados). Como el individuo no vive encapsulado, inherente a ese recibimiento de lo que acontece, está la traducción e interpretación que cada uno de los integrantes realiza. Así, la artista, a través de su lento desmaquillar y desvestirse, a través de ese lentísimo emerger, obliga a los presentes a remodelar, a través de la incomodidad que refleja la farsa de una realidad que creían cierta, las estructuras guía (que les han indicado las formas de hacer y juzgar a la hora de relacionarse con la artista en su forma “pose”) no solo en lo que a la imagen cultural de la mujer se refiere, sino en cuanto a quiénes son ellos, es decir, qué es ser, cuáles son las cualidades actuales del ser humano.

#### **4.5. El asco. La comunicación a través de la materialidad del cuerpo**

Si consideramos el cuerpo en la performance como el elemento primordial en la relación con el otro en la medida en que es un elemento determinante en la rotura de los límites que se establecen en la acción, resulta necesario desarrollar la comunicación que se genera a través del traspaso de los mismos (materiales y emocionales). Estas artistas insisten en utilizar el desnudo femenino no normatizado (obeso, viejo, etc.) como herramienta de sublevación, y el asco o rechazo, como detonante. Aquí vamos a ampliar cómo estas artistas emplean su propio cuerpo de mujer desnudo como herramienta de visibilización y análisis de determinados juicios que establecen unas normativas respecto al comportamiento de la mujer.

El cuerpo es un elemento físico que declama la atención de la persona o personas con las que se relaciona. En la performance, es a través del mismo y sus cualidades más básicas o elementales, que estas artistas indagan la condición del individuo, y en su caso consecuentemente, del ser mujer. A través del vínculo físico que crean en la relación que se establece en la acción presencial propia de la acción performática, la comunicación que se genera se basa en códigos que atienden a normativas que restringen, precisamente, lo físico.

---

de hacer algo que realmente no se hace, tal como puede ser el tomarse un autorretrato de las piernas con un libro abierto y de plano de fondo el mar, realizando un encuadre específicamente creado para la fotografía en sí, para, una vez realizada la foto, cerrar el libro, colgar la fotografía y dedicarse a mirar cosas por internet). La artista, crea una cuenta falsa en Instagram para utilizarla única y exclusivamente durante este evento, durante el cual, va subiendo fotografías posadas que se realiza sola, con la gente que va encontrando en la galería etc. Recibiendo respuestas inmediatas, flirteos, etc. A través de esta acción paralela y que forma parte de la acción en sí, que integra de la misma manera a los presentes en la galería, que etiquetados en Instagram pueden verse, seguir y comentar estas fotografías, la artista cuestiona la realidad de las relaciones establecidas a través de estos canales de comunicación, así como la veracidad de la identidad que en ellas aparecen, realizando especial hincapié en la superficialidad que las acompaña.



Recordemos ahora la acción en la que Gribaudi recorría los pasillos que hay alrededor del patio inferior del Museo Reina Sofía y otras localizaciones similares completamente desnuda. Un dato a recordar de esta performance, es que se realizó muy temprano fuera del horario del museo, cuando las personas con las que Gribaudi se cruzaba eran trabajadores. Las mujeres de la limpieza que estaban trabajando en ese momento y a las que Silvia ayudaba desnuda con toda naturalidad, mujeres de mediana edad como ella, la miraban con orgullo, diversión y agradecimiento. La artista se sintió conmovida igualmente cuando varias de estas mujeres emocionadas, le daban las gracias por lo que estaba haciendo. ¿Qué significa ese “gracias por lo que estás haciendo”? ¿Qué está haciendo Gribaudi? No está haciendo otra cosa que visibilizar a través de ella y de su cuerpo, a esas mujeres. Y aunque sea una afirmación simple, las implicaciones son evidentemente enormes. Pues bien, esta acción resulta también muy interesante como ejemplo, porque precisamente lo interesante en ella es que estas mujeres que le agradecen a Gribaudi su acción, no están utilizando un marco artístico para juzgar lo que la artista está realizando. Tampoco conocen las intenciones críticas específicas que Gribaudi está manejando. Poco relevante es en ese momento para ellas que la performer esté trasteando con mensajes específicos feministas respecto a ser una mujer desnuda dentro de un museo sin ser una obra estática o aprehensible realizada por un varón, exhibiendo desnudo el cuerpo de una mujer de mediana edad que se salta las limitaciones que lo restringen, sin sexualizar y mostrando del mismo modo la hipocresía en las limitaciones que el propio museo impone, actuando reivindicativamente como mujer. Lo que estas mujeres sí entienden (y de manera *espontánea*) es que Gribaudi es ellas, que está exhibiendo algo que está oculto, que es invisible, es más, que *debe* estar oculto, que está prohibido. Y está prohibido no por ser desnudo, sino porque es el cuerpo de una mujer madura, y el desnudo del cuerpo de una mujer madura, no existe<sup>375</sup>. Las razones principales de esta inexistencia del cuerpo maduro podríamos resumirlas en dos: la incompatibilidad de este cuerpo con el canon de belleza femenina (cuerpo turgente, joven, liso, etc.) y la que comparte como sujeto en general, que es lo que podríamos decir el rechazo a la corruptibilidad del cuerpo como representación de la propia muerte. La definición que hay detrás del rechazo que produce esa necesidad de ocultación, se encuentra el asco a lo grotesco de la degradación de la vida, reflejada en la vejez de un cuerpo<sup>376</sup>. Si entendemos el asco como un clasificador de sentimientos morales que no se restringe a simplemente traducir una aversión o rechazo hacia los objetos y acciones que clasifica (en este caso siendo el objeto el cuerpo desnudo de una mujer madura), sino que les añade una degradación de

---

<sup>375</sup> “Los cirujanos plásticos se encargan de esculpir la nueva imagen para perpetuar el espectáculo de la apariencia”. Mejía, I. (2005): *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*. México: ENAP-UNAM., p.60.

<sup>376</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit.

carácter moral<sup>377</sup>, habrá entonces que tener en cuenta la posibilidad que ese asco, transforma consecuentemente la belleza, así como la fealdad en cuestiones morales; *“Y parte de la turbación que sentimos antes este desafortunado panorama adopta la forma de asegurar que la belleza es, en realidad, objeto de la estética, no de la ética ni la moral, dejando claro que los defectos estéticos no deben comportar la gravedad que pueden tener los defectos en el ámbito moral”*<sup>378</sup>.



Fig.10. Silvia Gribaudi<sup>379</sup>

El cuerpo desnudo de Gribaudi así como el resto de estas mujeres, no forman parte del desnudo coetáneo socialmente aceptado como visible (el cuerpo desnudo femenino que es socialmente aceptado como visible es el joven). Se barre de un tortazo, se controla, se invisibiliza, se excluye y, por si quedara duda, a través del control de la información que las rodea se anima a las mujeres de la edad participante a sumarse al rechazo hacia las características innatas de su propio cuerpo. Si se me permite, voy a tomar prestado un momento de una conversación entre mi madre y una de sus amigas. En esta ilustrativa conversación, hablaban sobre moda y lo que consideraban se espera de ellas como mujeres maduras. En concreto, hablaban sobre si era correcto llevar o no tirante en verano a su edad, debatiendo si que se vea el brazo arrugado y no firme propio de una mujer madura, es apropiado o no. A lo que la amiga de mi madre, al cabo de un largo debate, acabó sentenciando *“a nuestra edad, chica, da igual cómo te vistas porque nadie nos ve”*. Gribaudi, que como mujer de mediana edad es invisible, se hace visible a través de esta acción, y con

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.280.

<sup>379</sup> Acción sin título. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Noviembre, 2013. Fotografía tomada durante la propia performance.

ella hace visible a esas mujeres que la rodean en los pasillos del museo. Podríamos afirmar, gracias a la respuesta de estas empleadas del museo, que no es preciso conocer el total de las intenciones de la artista para que la acción consiga su propósito. Y ese propósito lo consigue Gribaudi gracias a la sinceridad de su acción y gracias al cuerpo; gracias a la materialidad y objetividad que integra de por sí el propio cuerpo. Poco importa realmente que la acción salga reflejada en las noticias, lo que realmente interesa es la agitación que se produce tanto en las personas presentes como en la propia artista. La acción de Gribaudi obra dentro de lo que es un estado real social que es compartido. Estamos pues frente a un nuevo uso del desnudo femenino en esta disciplina. Este factor, que podría pasar desapercibido si no se hubiera realizado un exhaustivo trabajo de campo, y que así mismo podría parecer en un primer momento del todo accesorio, por el contrario nos ofrece una muestra más enriquecedora del panorama femenino ya que podemos ser testigos de estrategias culturales de visibilidad más complejas y diferentes entre mujeres distintas, a través de visibilizar y enfatizar el desnudo y la muestra de diferentes cuerpos de mujer pertenecientes así mismo a mujeres distintas<sup>380</sup>. Citaré un momento del diálogo mantenido durante la entrevista a la performer Nieves Correa:

- *Hablando del cuerpo, he visto, que a veces tú te desnudas. Entonces, vuelvo a preguntarte: como mujer, qué significa para ti el mostrarte desnuda o semidesnuda a través de la performance? O ¿qué ha significado?*
- *Pues... lo he empezado a hacer tarde. Cuando ya..... cuando ya no era joven, o sea...porque... me parece interesante la idea de mostrarse como.... como cuerpo desnudo, como cuerpo maduro... y como cuerpo normal. Es decir, con todas tus imperfecciones, con todas tus celulitis, con tus gorduras, con tus tetas caídas... esa sensación de....de... uhm....de mostrarte cómo eres, tu cuerpo forma parte de ti, tampoco.... utilizar siempre un estilo... como una especie de.... de pantalla entre uno y otro... uhm... Pero ya te digo, es algo reciente. Igual en los últimos 10 años. Ya con 40 y muchos... (...) y también, viene mucho del trabajo de Esther Ferrer por ejemplo que casi con 80 años se sigue desnudando y dices, qué maravilla ¿no? De repente hay otra lectura en su trabajo desde el desnudo, y desde el desnudo de una mujer que tiene casi 80 años ¿no? »<sup>381</sup>.*

El cuerpo de Correa, el de Esther Ferrer, el de muchas otras artistas maduras que valientemente se exponen como el cuerpo de Gribaudi o el cuerpo gordo de Benalba, es fundamentalmente cuerpo, es decir, es materialidad pura y realidad pura. *Está en presente*, no escapa de las miradas de las mujeres que lo rodean mientras acciona. Esta es una de las cualidades de la performance, que al

<sup>380</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit.

<sup>381</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

estar tan centrada en la utilización del cuerpo como objeto, cada parte del mismo que forma ese todo del objeto-cuerpo, enfrenta a los asistentes de una manera integral con la materialidad de sí mismo. Aun así, este cuerpo no escapa de la regulación que se ejerce sobre el mismo a través de asociaciones y validaciones desde las normativas de tinte patriarcal. Tanto en el arte como en el plano social, estos valores se encuentran adheridos sobre el cuerpo femenino produciendo las propias contradicciones<sup>382</sup> que se establecen de llevar en sí mismo, como en este tipo de representaciones performáticas, la sumersión (control patriarcal) y la emersión (control personal). El total y completo control sobre el cuerpo femenino, su representación y valores añadidos por parte de la mujer es actualmente imposible, y continuando, la propia mujer se mantiene, así mismo en cierta medida, inmersa dentro de ciertas normativas culturales que condicionan incluso su juicio. La propia mujer, la propia performer, se mira a sí misma y juzga su imagen a través de la comparación que establece con los ideales sociales y culturales del momento en el que se encuentra, desempeñando sobre sí misma un dictamen y una autorregulación<sup>383</sup>, que son así mismo los que la estimulan a comenzar esa búsqueda de unas definiciones propias sobre el concepto. Lo mismo ocurre con las mujeres que rodean a la artista que se salta esos valores tal y como la performer madura, que como Correa, se desnuda delante del público no cumpliendo, ya no un canon de belleza específico, sino que no actúa como el cuerpo de una mujer desnuda debería actuar.

Volviendo al concepto de asco anteriormente mencionado, tendremos que tener en cuenta que parte de este rechazo producido por el juicio a través de las normativas culturales impuestas, viene dado de la mano de la contaminación que éste puede ocasionar. Este factor, lo hemos podido observar anteriormente en la performance en la que Pascale Ciapp deambulaba entre el público, acercándose de manera exagerada a los miembros de éste, con la boca abierta y la lengua fuera. En este caso en concreto, la artista se servía de manera consciente de ese asco producido por las normativas que comentamos. Así pues, el que se muestre un cuerpo que, bajo el criterio de quien lo ve (y quien lo viste), es un cuerpo, llamémosle *deforme* (entendiendo como tal *fuera de la forma*), habrá que tener en cuenta el desorden que éste produce en el esquema establecido, y allí donde hay desorden, se produce contaminación. Así es como aparece el *horror*, que tal y como William Miller describe es esa imposibilidad percibida de poder invocar o atenerse a una estrategia conocida<sup>384</sup>. “*Lo anormal también mantiene una estrecha relación con el miedo, el horror y el asco, (...) Esa propiedad que tiene el asco para transformar lo asqueroso en contaminante y contagioso implica que funciona en cierto modo de forma mágica, puesto que cuenta con poderes extraordinarios de penetración y*

---

<sup>382</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit.

<sup>383</sup> Ibidem.

<sup>384</sup> Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Op.cit.

*resistencia*<sup>385</sup>”. Efectivamente, habremos de tener en cuenta el asco que supone el enfrentarse a la *deformidad* de un cuerpo que fuera de las categorizaciones normativas muestra lo que debería estar oculto, pero ante todo, el que mira debe enfrentarse en el mismo acto de mirar, en el mismo rechazo que supone el verse obligado a mirar (contaminado), al desorden que dentro de las categorizaciones y juicios estables con los que se maneja, acarrea. “*El asco reconoce nuestra propia vulnerabilidad y compromiso (...)*”<sup>386</sup>. La misma mirada, el mismo acto de mirar conlleva en sí mismo la contaminación. Hay un sentimiento de pánico, ese horror que Miller comentaba, frente a la imposibilidad de escapar de ese desorden acaecido.

Así, es evidente que con todo, la aceptación de lo que ven no es siempre tan repentina, íntegra o fácil. La comunicación que está teniendo lugar es una comunicación instantánea a través de esa realidad compartida, directa y vivencial, y no siempre que nos ofrecen algo, sabemos que es un regalo. Y las categorizaciones sociales forman parte de nosotros, “*El cuerpo social condiciona el modo en que percibimos el cuerpo físico. La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad.*”<sup>387</sup>. Así, cuando Gribaudi apareció desnuda por los pasillos del museo, la primera reacción de prácticamente todas las mujeres fue de cierto embarazo y sorpresa<sup>388</sup>. Si bien la sorpresa es natural porque estamos ante a un situación fuera de lo habitual, ese apocamiento o pudor frente al desnudo de una mujer madura que representa el suyo propio, no hace otra cosa que añadir sustancia a la performance en sí y remitirnos a la noción de control de ese cuerpo maduro que antes hemos mencionado. Igualmente nos habla de esas reglas socioculturales absorbidas y ya integradas que maneja cada mujer asiduamente como en el ejemplo de mi madre y su amiga o de cada artista que lleva a cabo una acción al respecto, y que aunque teniendo un cuerpo similar, se asusta o siente incomodidad al presenciar su exposición, al confrontarse con ese cuerpo, con esa realidad, porque está fuera de lo socialmente aceptado y permitido. Aquí seguimos hablando del mismo concepto de *suciedad*<sup>389</sup> que hemos hablado respecto a la vulva. Estas mujeres se sienten incómodas en un primer momento porque Gribaudi las saca, por decirlo de alguna manera, del espacio “seguro” que se adhiere a lo permitido. Es decir, a través de estas acciones, como público, sufrimos ese estado de *contaminación*.

---

<sup>385</sup> Ibidem, p.53.

<sup>386</sup> Ibidem, p.286.

<sup>387</sup> Douglas, M. (1978): *Símbolos naturales*. Op.cit., p.89.

<sup>388</sup> Durante la performance la artista se encontró con más mujeres que con hombres. Aun así, aparecieron al principio de la misma dos hombres. La reacción de ambos fue de, podríamos decir, alboroto y vergüenza: ambos se reían mirando a la artista mientras intercambiaban comentarios, y ninguno de los dos interactuó con la artista o se quedó donde ella estaba. Ver a una mujer desnuda, fuera de contexto, en el acontecer de su día de trabajo normal y en la actitud que tenía Gribaudi, tenía, podríamos decir, un componente de prohibido. Uno de ellos tuvo una reacción especialmente ridícula, ya que se escondió detrás de una columna para poder observarla.

<sup>389</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit.

*“(…) parece que sea cual fuere la cosa que percibimos está organizada en configuraciones de las que nosotros, los perceptores, somos en gran medida responsables. Percibir no consiste en permitir pasivamente a un órgano-digamos la vista o el oído- que reciba de afuera una impresión prefabricada como una paleta que recibiese machas de pintura. El reconocimiento y el recuerdo no se limitan a revolver viejas imágenes de impresiones pasadas. Se está generalmente de acuerdo en que se hallan esquemáticamente determinadas desde un comienzo. En tanto que perceptores, seleccionamos de entre todos los estímulos que caen bajo el área de nuestros sentidos aquellos que únicamente nos interesan nuestros intereses están regidos por la tendencia a hacer configuraciones a veces llamadas “schma”. En el caos de impresiones cambiantes cada uno de nosotros construye un mundo estable en el UE los objetos tienen formas reconocibles, están localizados en profundidad y tienen permanencia. Al percibir estamos construyendo, siguiendo algunos ejemplos y rechazando otros. Los ejemplos más aceptados son aquellos que se ajustan más fácilmente dentro de las configuraciones que se está construyendo. Los ambiguos tienden a ser tratados como si armonizasen con el resto de la configuración. Los discordantes tienden por el contrario a ser rechazados. Si son aceptados, de ser modificada la estructura de los supuestos. A medida que avanza el conocimiento, a los objetos se les asigna un nombre. Sus nombres afectan entonces la manera en que los percibiremos la próxima vez: una vez rotulados, en el futuro se los puede encasillar rápidamente en sus compartimentos.*

*A medida que pasa el tiempo y que las experiencias se acumulan hacemos inversiones cada vez mayores en nuestro sistema de rótulos. De modo que se van construyendo tendencias conservadoras. Estas nos infunden confianza. En cualquier momento podemos tener que modificar nuestra estructura de supuestos para acomodar en ella las nuevas experiencias, pero mientras más coinciden con el pasado las experiencias, tanta mayor confianza tendremos en nuestros supuesto. (...) Cualquier cosa de la que tenemos noticia es, de un modo general, preseleccionada y organizada en el mismo acto de percibir”<sup>390</sup>*

Aunque habla del lenguaje, que claro está es esencial a la hora de un cambio en cualquier categorización ya que en sí mismo el lenguaje define y cataloga, nos vamos a centrar, ya que los ejemplos citados de performance como la de Gribaudi o Pellicer carecen de diálogo verbal, en cómo a través de estas acciones en vivo, que son muestras en vivo de una realidad en sí mismas, pueden modificarse o hacer temblar los pilares de esas categorizaciones aunque sea a nivel personal en el

---

<sup>390</sup> Íbidem, p54.

público. “*El proyecto feminista de marcar de nuevo las líneas ha sido, en una gran medida, cuestión de poner en tela de juicio la categoría monolítica y normativa de “el cuerpo femenino” propuesta por las formas de arte patriarcales y de ciertas feministas. Ha significado la apertura de la cultura visual a diferentes tipos de imágenes de la feminidad y el cuerpo femenino, y ha politizado el papel de la visibilidad en sí misma*”<sup>391</sup>. Las mujeres que veían a Gribaudi caminar o sentarse naturalmente en la fuente del patio estando desnuda y que sentían en un primer momento ese rechazo guiado por las categorizaciones con las que entienden y descodifican su realidad diaria, cambiaron la manera de juzgar el cuerpo de la artista y su belleza a través, gracias y mientras se daba la acción en sí. Y este cuestionamiento en vivo de esas categorizaciones es posible en primer lugar, porque al ser la acción performática de estas artistas una acción realizada “en presente” “gracias a la realidad que aporta el estado de *inmersión* en el que se encuentran las artistas que accionan, y que afronta la realidad íntima de las mismas que es una realidad social compartida, los asistentes son capaces de conectar y comunicarse. Es decir, es gracias a esa comunicación no verbal que acontece en la acción que estas mujeres son capaces de modificar sus sistemas preliminares. De este modo podemos afirmar que si bien las artistas entrevistadas hablan de problemáticas específicas personales, de preocupaciones íntimas, al fin y al cabo estas artistas son seres sociales que viven dentro de una cultura con un bagaje compartido determinado, lo que convierte estas preocupaciones íntimas en preocupaciones compartidas, que nos hablan de realidades humanas contemporáneas y en el caso de esta investigación y gracias al conjunto de la variedad de las performances que realizan estas artistas, de las diferentes caras y artistas que conforman la mujer contemporánea.

Y es que las propias artistas se enfrentan en un acto valiente a estas categorizaciones *in situ*, es decir, a través de sus performances ellas mismas y en directo, enfrentan ese “mujer regulada” aprendido, al “ser mujer” deseado. Y a través del estado de *inmersión* van modificando en ellas estas propias categorizaciones. Somos testigos en el mismo discurso de Pellicer quien se llega a denominar “ese bicho raro” cuando se tiene que enfrentar a la mirada del público siendo plenamente ella ya sin “disfraz”. Efectivamente, nos encontramos con que hasta las propias artistas se mueven dentro también de los límites que se extienden en relación a la evaluación del cuerpo a través de unos modelos canónicos. Modelos que se fundamentan en la relación comparativa que se establece entre el *tú* y el *yo*, es decir, en la comparación de la imagen que cada uno representa, evaluada a través de los paradigmas que dictaminan aquello que es *normal* (aceptado, bueno). Es obvio pues, que para poder realizar este juicio se necesita del antagónico, lo normal existe porque existe lo anormal o patológico, lo bello es bello, porque lo feo está intrínseco en su propia definición, y todos estos juicios emanan de los ojos de aquel que observa. Es precisamente, como decíamos, porque

---

<sup>391</sup> Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit., p.130.

estas artistas se mueven dentro de esos modelos o juicios canónicos, o mejor dicho, precisamente porque las propias artistas son conscientes de estar inmersas en esos juicios, que surge la necesidad de encontrar otra identidad personal o grupal (por ejemplo respecto a la belleza femenina) dentro de unas estrategias externas a esos patrones. *”Sucede que en muchos grupos sociales se ha impuesto la prioridad de una búsqueda de la “identidad corporal” personal o grupal claramente definida sobre la pretensión de conseguir una “perfectibilidad” corporal canónica según la cultura predominante”*<sup>392</sup>. Es decir que el aparecer simplemente como “ser mujer” ya es una subversión frente a lo social y culturalmente regulado. Pellicer, nos habla desde un punto íntimo de sí misma, desde un conjunto de situaciones que crean para ella una problemática específica vital; no entender por qué la mujer pasa horas delante de un espejo ocultándose tras capas de maquillaje antes de ir al trabajo, porqué se impone el dolor físico de una faja, de la inseguridad y presión que ella siente por no cumplir con un canon establecido de belleza que la hace sentirse sola en un país desconocido, la preocupación de una hermana enferma de cáncer que en esa situación tiene incluso que luchar frente a definiciones estéticas que la definen o no como mujer, etc.<sup>393</sup>. Es una apuesta decididamente valiente y Pellicer se está enfrentando en directo. Y es a través de ese *estar en presente* y de la utilización que Pellicer hace del objeto-cuerpo que logra alcanzar ese estado de *inmersión*, ese estado de conciencia profundo, eficaz y vivencial respecto a la problemática tratada.

*“Las mujeres transmitimos algo específico... porque tenemos como vehículo nuestro propio cuerpo. Entonces yo creo que eso.... le da... un... hay un mensaje ahí que no se puede... que no es posible eh... transmitir a través de otra disciplina porque.... porque no es el cuerpo el vehículo. Y nuestro cuerpo es nuestro cuerpo, es un cuerpo de mujer, sin entrar en cuestiones de género, sino en cuestiones simplemente casi técnicas de alguna manera ¿no? Cómo el cuerpo... y nuestro propio sentimiento respecto al cuerpo... y la construcción de nuestra.... de nuestra identidad como mujeres a través del cuerpo. Creo. Y... y yo creo que eso también... a mí... eh...me ha pasado lo mismo, me ha pasado eso, es decir, que yo he construido mi lenguaje a través de mi cuerpo, y por lo tanto, está indisolublemente ligado a mi género y a mí misma ¿no? no sé si me explico.”*<sup>394</sup>

Aunque las motivaciones y enfoque partan de un emplazamiento personal e íntimo, la performance es una apelación directa a la mujer (la propia y la que está delante) en la que la artista está

<sup>392</sup> Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.35.

<sup>393</sup> “El cuerpo femenino es denso de significado en la cultura patriarcal, y estas connotaciones no pueden sacudirse enteramente. No hay posibilidad de recuperar el cuerpo femenino como un signo neutro para los significados feministas, pero los signos y los valores pueden transformarse en identidades diferentes, pueden ser colocados en su lugar”. Nead, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Op.cit., p.119.

<sup>394</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).



mostrándose como ese objeto-cuerpo que actúa como reflejo para las mujeres asistentes, tal y como ocurría en la acción de Gribaudi. La acción va desmoronando a lo largo de la misma, esas barreras de la definición coetánea de mujer, va favoreciendo la conexión del sujeto con la realidad presente que vivencia en ese momento, tanto para el que *observa* como para el que *performa*, revalorizando y adueñándose poco a poco en este respecto de *ese ser mujer en presente*.



## 5. EL OBJETO COTIDIANO. CORRESPONDENCIAS CON LA INTIMIDAD

Una vez hemos visto la importancia que tiene la conversión del cuerpo de la artista en un objeto elaborador de la acción, urge el estudio del objeto u objetos que acompañan en la acción a éste y la correlación que se establece entre ellos.

No es solo relevante su estudio en cuanto a objetos con los que se relaciona y acciona este objeto-cuerpo (artista), sino también en la medida en que esos objetos ordinarios, que presentes en la acción, sufren de una dislocación utilitaria así como significativa ofreciendo en su estudio la revelación de la realidad de cada artista, y en suma, las problemáticas trenzadas en el tejido social del que forman parte.

### 5.1. El objeto. Simbologías

*Son manos demasiado calientes,  
que quieren siempre refrescarse  
y se posan  
como a su pesar sobre objetos  
fríos, y dejan pasar el aire entre los dedos.  
En estas manos la sangre podría  
precipitarse como  
cuando se sube a la cabeza  
y cerradas en un puño  
eran parecidas a cerebros  
locos, delirantes de  
extravagancias.  
Rainer, Maria Rilke  
Los cuadernos de Malte Laurids Brigge.*

El objeto es un elemento fundamental en la performance, destinatario de un papel principal en la misma. En toda acción performática coexiste, la presencia de uno o varios objetos con la de la

artista, que se relaciona con los mismos. Es necesario apuntar que ningún objeto que aparezca en *escena* permanece ignorado durante la acción, por lo tanto su participación en la misma es indispensable.

Estos objetos de características estéticas y funcionales diversas, son cuidadosamente seleccionados por cada artista para cada acción específica y son en sí mismos contenedores y comunicadores, de ahí que se considera oportuno indagar sobre los posibles significados de los mismos, las relaciones que se establecen entre el objeto y la artista (previa a la acción y durante la misma), la utilidad simbólica que detentan durante la acción, las características específicas y comunes de los mismos, su capacidad comunicativa, etc.

### 5.1.1. Artefacto, un objeto pobre

El objeto, tal como el cuerpo, el espacio o el tiempo, es un elemento físico (material) clave en la performance. ¿Por qué requiere una mención especial? ¿Por qué se encuentra en el objeto una mayor importancia que lo hace relevante frente al tiempo? Podríamos decir que, debido al carácter de la investigación y el curso de la misma, investigar cada elemento que forma parte de la performance nos ralentizaría enormemente y nos apartaría de nuestro propósito, ya que esta investigación no es una investigación de la disciplina artística en sí misma y del mismo modo, se pueden localizar diferentes investigaciones<sup>395</sup> al respecto en el mundo del arte<sup>396</sup>.

El objeto en la performance o *artefacto*<sup>397</sup> es siempre un objeto utilitario, es decir, un objeto cuya presencia y existencia en la acción es la de participar activamente, no decorativamente. “*Los objetos son medios para expresarme en realidad (...) esos objetos no son más que parte de ese todo, no son la finalidad*”<sup>398</sup>.

---

<sup>395</sup> Como la obra ya citada de Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (2011). Op.cit.

<sup>396</sup> Efectivamente, elevar la importancia del objeto frente a la del tiempo es una cuestión de carácter personal que hace referencia, como se menciona, al propósito de la investigación. Si bien el tiempo (entendido como durabilidad) de una acción performática es importante porque forma parte igualmente indispensable e inseparable de la misma, y efectivamente le dota de una cualidad de realidad presente, merece la pena su mención en la investigación y no tanto su desarrollo, ya que la durabilidad de una pieza (cuyas variables son muchas) en sí misma no nos puntualiza o aclara la realidad social y cultural contemporánea de la que forman parte estas artistas, frente al objeto, que cargado de un significado y simbología (pasada y presente, como vamos a poder ver a lo largo del presente capítulo) determinados nos ayuda a ir observando e interpretando esos rastros significativos que en conjunto parecen formar una narrativa específica relevante respecto a la realidad coetánea de estas mujeres.

<sup>397</sup> Un objeto pasa a ser un artefacto “*en el acto de ser utilizados*”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.44.

<sup>398</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

Como primer punto a destacar, diremos que el objeto en la performance merece especial mención porque es un revelador de cotidianidad contemporánea<sup>399</sup> que lo acerca, desde la complejidad del simbolismo, a la realidad más material<sup>400</sup> y lo aleja de una obra de arte puramente estética. Efectivamente, el objeto que se utiliza en la performance no es un objeto artístico ni que aspire a ser obra de arte, es un objeto corriente, cotidiano, un objeto *pobre* con el que la artista se relaciona. “*entonces pues no sé, para mí un... objeto... eh...que parece algo pobre, o que parece algo simple, pfff... pa mí es súper intenso y tiene unas posibilidades brutales y es...me suele interesar más que cuando ya el propio objeto es muy... tiene mucha...hay objetos que tiene muchísima... nt... presencia de más... o.....tienen una dig... están demasiado dignificados...o son... no me interesa... no me suele interesar, me interesan cuando tienen...vida, cuando tienen... más pobres, o sea más yo*”<sup>401</sup>. ¿A qué se refiere la artista cuando dice *más yo*? Gesto se refiere aquí a dos cosas: a la *vida* del objeto en sí, cargada de un significado simbólico determinado (generalmente por ser un objeto cotidiano perteneciente a su entorno más cercano) que conecta con ella y que entabla una relación entre ambos, y al objeto cotidiano, *pobre*, usual, corriente, que empalma con la característica intrínseca de cotidianidad de la propia performance como disciplina.

*“yo creo que tanto los objetos cotidianos como el vestido tiene que ver con eso, con, con... con la relación del arte y la cotidianidad. O sea, de... para mí es que... es como.... no sé. Primero creo que hay una especie de concepto de collage en mis performances. O sea, y... y... el collage, al fin y al cabo, es... no son crear imágenes nuevas, sino reutilización de imágenes con otro sentido, o reutilización de... de...de... de imágenes, o colores, o formas... pero reutilización de lo hecho. Entonces eh... en ese sentido creo que mis performances... hay esa reutilización desde el objeto cotidiano. Y es esa reutilización del objeto porque al final es el objeto con el que estás trabajando constantemente. Constantemente está cerca de ti*”<sup>402</sup>.

Es un común denominador integrante en esta disciplina esta utilización de ese objeto ordinario que relatan las artistas para otorgarle un significado más allá de su propio uso funcional habitual. Estos objetos pertenecientes a la escena cotidiana, la performance los nombra como objetos pobres, y

<sup>399</sup> “la representación artística de los objetos comunes sigue convenciones muy diferentes en culturas diferentes, y esto parece significativo. Es perfectamente posible que todo individuo perciba que su mundo es lo que su medio cultural le sugiere”. Leach, E (1993), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid. Editorial SIGLO XXI., p.28.

<sup>400</sup> “artefacto, del latín *arte* y *factus* (hecho con o según arte), es todo objeto hecho por el cuerpo humano, o bien un objeto “natural” modificado por éste. El término “arte”, derivado del latín -ars-artis- es la traducción de la *techné* griega entendida como la habilidad humana que hace cosas con conocimiento de lo que hace. El cuerpo humano es creador y hacedor de artefactos – los imagina, los diseña y los produce – y mediante ellos realiza su actividad en el mundo “natural”, progresivamente invadido de objetos “artificiales”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.44.

<sup>401</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>402</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

pregona de esta forma la simplicidad como fundamento, llegando a dirigirse coloquialmente a la acción performática como la “disciplina pobre<sup>403</sup>” del arte. *“Entonces para mí es muy importante trabajar con objetos cotidianos, con cosas encontradas o con cosas que no me cuesten mucho dinero”*<sup>404</sup>.

Ciertamente, del mismo modo que el objeto utilizado en la acción no es ni tiene pretensión de ser considerado objeto artístico, la propia performance como disciplina se vanagloria de estar fuera del mercado de consumo que engloba al actual arte contemporáneo; efectivamente, una performance no se puede vender<sup>405</sup> porque es una acción presencial, y como acción artística que es, paradójicamente no produce un objeto determinado con el que especular: Ya lo decía Mary Douglas en *Estilos de Pensar*, “*Un predicador que amasa una fortuna se hace sospechoso de estar impulsado por propósitos materialistas*”<sup>406</sup>. Entonces, no podría ser de otra manera, si la palabra material así como la de producto (producción, productividad), van frecuentemente asociadas en la actualidad a una descripción teñida de crítica hacia el sistema capitalista centrado en la riqueza material<sup>407</sup>. La performance es una disciplina artística de directa crítica política, que se autodefine a través de la no producción en conjunto a la simple acción. Es decir, estamos frente a un hacer por el propio acto de hacer no por el de producir; si acaso, un hacer que, en cuestión de producción de material, sea siempre efímero pero que espiritualmente (centrada en la crítica y la construcción del individuo social) sea perdurable.

*“Mi discurso artístico tiene una...nt... como unas columnas vertebrales...nt... una de ellas pues... muy de la ecología de...ehm... de... del sistema... o sea de crítica contra el sistema capitalista y de producción capitalista... del consumo, de cómo el consumo nos eh... en cierta manera... bueno, nos eh... bueno, sin cierta vamos, nos eh... nos, nos roba ¿no? La la... existencia, y nos programa... y nos ioniza la existencia ¿no? Entonces para mí, era muy conflictivo generar objetos, porque automáticamente, claro, se generaba mercado con ellos”*<sup>408</sup>.

---

<sup>403</sup> Con este adjetivo los artistas que realizan performance afirman estar fuera de lo que es el mercado de consumo, así como utilizar objetos de bajo coste económico.

<sup>404</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>405</sup> Ciertamente, que hay performances que se realizan en museos y por lo tanto para poder asistir a las mismas habría que pagar la tarifa de entrada al mismo, si bien en realidad, por lo general el acceso es libre. Dejar claro que por asistir a una performance no se paga una entrada. La gran mayoría de las veces las artistas no cobran dinero, no reciben retribución económica alguna por realizar las performances. En las extremadamente raras ocasiones en las que se ofrece cierta compensación (simbólica normalmente o bien que cubre el pasaje de un trayecto) ésta suele venir desde la dirección de un festival.

<sup>406</sup> Douglas, M. (2008): *Estilos de Pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*. Barcelona, Editorial Gedisa., p.42.

<sup>407</sup> Ibidem.

<sup>408</sup> Belén Cueto (Madrid). Fragmento entrevista (08/10/2015).

Igual da que estas artistas trabajen desde el discurso político contra el mercantilismo como línea directa de acción como en el caso de Cueto, o que lo hagan transversalmente, es decir, eligiendo la disciplina con el conocimiento de esta característica intrínseca, pero dirigiendo su discurso comunicativo hacia otras temáticas. Que sean o no conscientes de esto no parece fundamental, sin embargo, sí lo es que de entre otras disciplinas artísticas, elijan la performance. Tal y como comentaba Nieves Correa durante la entrevista, “*de alguna forma, incapaz de trabajar en ese sistema, te sales del sistema*”<sup>409</sup>. La realidad misma de la acción como *acción pobre* no lucrativa, que utiliza objetos *pobres* cuyo propósito no es el ser objeto artístico de deseo, transparenta de nuevo un rechazo y crítica por parte de estas artistas hacia la realidad social y política en la que habitan, tal y como veíamos acontecía respecto a la utilización del desnudo. Y es verdaderamente una característica fuera de lo habitual en lo que se denomina el *mundo del arte*. Ya no solo si hablamos de obras plásticas, tales como una pintura o una escultura, que dirigidas a través de la especulación propia del mercado de arte se realizan para su venta. Dentro mismo de la obra literaria o musical, un artista suele producir un objeto (en forma de libro, disco o escultura) que es, al fin y al cabo, la traza o señal final de su creación<sup>410</sup>. Es, podríamos decir, el poso que deja tras de sí de su existencia, quizás, un ancla hacia la inmortalidad. Mientras que la performance, anclada al presente, retira los tentáculos dirigidos hacia el futuro, centrándose, como en la vida ordinaria, en la experiencia práctica de un acontecimiento. “*Las prácticas cotidianas, basadas en la relación con la ocasión, es decir en el tiempo accidentado, estarían, pues, diseminadas a todo lo largo de la duración, en la situación de actos de pensamiento. Acciones permanentes del pensamiento*”<sup>411</sup>. Más importante aún es, lo revelador que resulta, si escarbamos un poco, que la disciplina en sí, con la utilización de estos artefactos pobres que estamos describiendo y que son fundamentalmente objetos cotidianos que poseen un significado determinado en el colectivo cultural que se estudia, busca esencialmente (objeto como herramienta) esa comunicación experiencial compartida en presente<sup>412</sup>.

### 5.1.2. El objeto descontextualizado

Habría que partir de la idea de que el objeto principal en la performance es el cuerpo<sup>413</sup>; el resto de

<sup>409</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>410</sup> “(...) *de pronto ese hombre da cumplimiento a algo que nos está negado a todos nosotros. No vive solo el tiempo de su existencia propia, porque lo que creó y realizó sobrepasa la existencia de todos nosotros la vida de nuestros hijos y nietos. Ha vencido la mortalidad del hombre y ha forzado los límites en que, por lo común, nuestra vida queda encerrada inexorablemente*”. Zweig, S. (2012): *El misterio de la creación artística*. Op.cit., p.13

<sup>411</sup> De Certeau, M. (2000): *La invención de lo cotidiano*. Op.cit., p.256.

<sup>412</sup> Las circunstancias que se propician, así como los roles que se establecen para que se produzca dicha comunicación están desarrollados en el capítulo de El público. Infra, p. 243.

<sup>413</sup> “(...) *a mí me gusta utilizar pocos objetos, porque... me gusta que el cuerpo no... no pierda su presencia y su poder*

objetos se juzgan en relación con el mismo y a través del empleo que se le otorga. Añadir, que el objeto al que nos enfrentamos en una performance, nunca es un objeto estanco como tampoco es estático, se mueve siempre en relación a ese objeto-cuerpo que lo manipula. Es fundamental además tener en cuenta que la mayoría de los objetos utilizados durante una acción performática están descontextualizados, no ya por ser extraños al espacio en el que se encuentran, sino porque ajeno es su uso respecto al de origen, como nuevo es su significado simbólico. Un ejemplo claro lo encontramos en el matapollos<sup>414</sup> que la artista Ana Gesto, como comentaba en la entrevista que se le realizó<sup>415</sup>, compró en un mercado popular y ha utilizado en diversas de sus acciones únicamente como un objeto sonoro. En efecto, raras son las ocasiones en las que el artista utiliza el objeto de acuerdo a su funcionalidad primaria. Y si lo hace, lo descontextualiza en su propia utilización, como se puede observar en la acción realizada por Alba Soto en *La impotencia, acción cotidiana* (2013, Madrid<sup>416</sup>), en la que se enfoca a la cara con un secador abierto a toda potencia mientras chilla<sup>417</sup>.



Fig.11. Alba Soto en *La impotencia, acción cotidiana*<sup>418</sup>.

Respecto a esta funcionalidad, las artistas entrevistadas desajustan los principios de empleo del objeto, juegan con los límites de su uso y representación en el imaginario propio y colectivo, y a través de la propia acción le donan un significado nuevo. Un significado que está desplazado y que responde a la utilización que la artista hace del mismo y el significado simbólico que se le otorga

---

(...) *Mis... mis performances pretendo que sean muy corporales.*”. Beatriu Codonyer (Madrid). Fragmento entrevista (08/04/2016).

<sup>414</sup> Un matapollos es un instrumento utilizado en los pueblos para, como su nombre indica, sacrificar un pollo. Tiene forma de embudo metálico, de manera que se introduce la cabeza del pollo en el mismo, quedando atrapado, para cortarle así la cabeza.

<sup>415</sup> Adjunta en el apartado de anexos.

<sup>416</sup> Acción realizada dentro del marco de Velada de Acciones Cotidianas, AcciónMad. Diciembre, 2013. Madrid. Se puede consultar video en: <https://vimeo.com/120957021>.

<sup>417</sup> En esta acción la artista no utiliza el secador para secarse el pelo, lo utiliza como un objeto que ejerce cierta agresión sobre ella misma, ya que lo enciende a máxima potencia, lo dirige hacia su cara y comienza a chillar, en una especie de disputa sobre el sonido.

<sup>418</sup> Fotografía tomada de un frame del vídeo. Alba Soto. (2015). *Acción Cotidiana*. [vídeo online]. Disponible en <https://vimeo.com/120957021> [archivada el 28-11-2017].



durante la propia acción, tal y como ocurre con el matapollos que Gesto utiliza en sus acciones. Significado real y simbólico que, por otra parte, se otorga solo a ese objeto (y no a todos los de su categoría) presente en esa acción específica y que se revierte una vez terminada la acción. Conviene aclarar que el objeto no pierde por completo su significado intrínseco y compartido como útil (utilitario), ya que todos los actores (público y artista), mientras ven el objeto en sí en la acción, lo reconocen precisamente por lo que es: el matapollos no pierde su cualidad de cono metálico para el público que lo mira, es decir, sus cualidades físicas están intactas durante la acción porque la artista no lleva a cabo una reinterpretación<sup>419</sup> del objeto en sí<sup>420</sup>. *“No se trata, pues, de un proceso de desenmantización, sino de auto referencialidad. (...) la distinción entre la percepción sensible de un objeto, que se entiende como un proceso más bien psicológico, y la atribución de significado, que se tiene por un acto mental”*<sup>421</sup>. Más bien, durante la acción ocurre que esta condición original del objeto se entremezcla con la nueva significación dada en la performance, produciéndose una mezcla constante de significados que otorga al objeto una cualidad liminal intrínseca y constante durante toda la performance<sup>422</sup>. Los participantes del público asisten a una situación de cierta incomodidad generadora de una determinada perturbación cuando son conscientes de esa cualidad liminal del objeto: no existe una clasificación determinada del objeto, como tampoco encuentran una guía que les ordene esa experiencia de desplazamiento continuo del objeto utilitario y simbólico que les obliga a revisar su propia historia cotidiana y familiar, y su propio mundo cultural simbólico (el compartido y el privado<sup>423</sup>).

Como público, el significado de cada objeto con el que la artista se relaciona en la acción se mezcla con el significado que se obtiene del bagaje personal que deviene de las asociaciones emocionales que cada sujeto anexa al objeto en sí. La artista Yolanda Benalba es una artista que trabaja frecuentemente la violencia doméstica a través de sus acciones, habiendo recurrido en varias de sus performances a la utilización de alfileres de gota blanca: *“yo trabajo sobre dolor y violencia, entonces... para mí tenían un significado muy concreto en torno a la mujer ¿no? Que son los que se utilizan en los trajes de novia, (...) cosas en las que se cosen... en mitad de la performance...*

<sup>419</sup> La artista utiliza el objeto para un fin determinado que difiere del original y destinado al objeto en sí, pero no revisa la representación del objeto como tampoco su propio apelativo: una botella sigue siendo una botella, unos alfileres continúan siendo alfileres, etc. A esto ayuda evidentemente la falta de narratividad de la acción performática en unión a la falta de un lenguaje verbal que describa y reescriba la función del objeto.

<sup>420</sup> Como sí pasa en otras disciplinas como la fotografía (que retrata el objeto con un encuadre específico), la escultura (representación del volumen), la pintura (interpretación de formas y colores), etc.

<sup>421</sup> Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Op.cit., p.284.

<sup>422</sup> *“(...) Es mucho más frecuente que sean significados que se resisten tenazmente a las fórmulas verbales. El proceso por el que tratamos de “traducirlos” a lenguaje entra en juego siempre a posteriori, cuando queremos reflexionar sobre ellos o transmitirlos a otros”* Íbidem, p.293.

<sup>423</sup> El objeto lleva consigo un recuerdo. Cuando una persona perteneciente al público mira la acción que la artista está llevando a cabo con un objeto (por ejemplo con una palangana blanca de metal) se confunden en el mismo momento, el acto mismo de ver esa palangana y decodificarla como tal (palangana blanca), interpretar la acción que la artista realiza con la misma, contraponer la función presente con la definitoria del objeto, así como confrontar el recuerdo (revisión de referencia) que el propio objeto despierta en la persona en concreto.

*porque para mí es algo significativo, y me gusta mucho la idea de coser. Mi abuela eh... era costurera de pequeña, no la dejaron ir al colegio, y a mi tío sí, porque eran... ella era mujer y él era hombre, entonces ella se fue... bueno, la obligaban a ir con las monjitas a coser y... entonces ella...nt... a mí me enseñó a coser y... de pequeña tengo recuerdos de haciendo punto de cruz con mi madre... ”<sup>424</sup>. A través de esta cita vemos clara la carga cultural y emocional con la que la artista empapa a esos alfileres que utiliza en la acción.*



Fig.12. Yolanda Benalba en *Colgando de un grito*<sup>425</sup>.

En *Colgando de un grito* (2014, Bucarest)<sup>426</sup>, la artista se clava el pelo a una pared con estos alfileres y deja caer todo el peso de su cuerpo. Los alfileres que la artista utiliza no dejan de ser alfileres identificables como tal en ningún momento, pero dejan atrás durante la acción su carácter de instrumento insignificante, doméstico y anodino, para referenciar dolor, lesión, peligro: el alfiler que construye, destruye. Además, y teniendo en cuenta la clarificadora cita de Benalba, se añaden significados simbólicos a los mismos que precisamente vienen de esa mezcolanza liminal: el bagaje cultural y personal que referencia el alfiler a la mujer. El alfiler de lágrima blanca que se utiliza para trajes especiales como el traje de novia. El poder que Benalba otorga pues al alfiler es contundente: su abuela estuvo condenada por su condición de mujer a un estilo de vida donde la práctica excelente de la costura era imprescindible y Benalba utiliza la referencialidad de la misma (colectiva y personal) incrustada en esos alfileres para autolesionarse. La función utilitaria propia

<sup>424</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>425</sup> Fotografía tomada de la página web de la artista y archivada el 03-08-2017.

<sup>426</sup> *Hanging a shout* (2014) Yolanda Benalba. Plataforma Internacional de Performance Art, Bucharest.

del alfiler no está presente en la acción. De ahí que sea tan importante tener en cuenta que cada objeto que aparece en la performance es escogido por la artista. Aun así, no se nos escapa que la referencia cultural de la que parte la artista, al no estar mencionada en la acción de manera directa, puede no entreeverse y no tiene porqué ser compartida con todos los asistentes a la performance. Cuando el alfiler hace su aparición cada asistente puede relacionar lo que ve con una imagen diferente e individual que esté relacionada con un recuerdo<sup>427</sup>.

Resulta notable que, en contraposición a otros elementos que escapan al control de la artista durante la acción, el objeto es un componente seleccionado cuidadosamente por la misma, tornándose inevitablemente en indispensable para la acción. Volviendo al matapollos, Gesto decía al respecto:

*“... es que ese objeto... me volví loca cuando lo he visto tío, me pareció tan grotesco... qué forma de matar los pollos tío, es que es brutal. Es que todas mis piezas tienen, siempre hay alguna cosa po ahí un poco grotesquilla...un poco así medio... humorística... porque... lo necesito yo también ¿eh? Pa reírme un poco, pero... Te lo juro, el día que lo vi... porque eso...fue un día, fui al mercado a por peises, por pesaco, y.... y... lo vi en una tienda colgado, y se llamaba así, vi el nombre y me dije no me lo puedo creer ¡buah! ¡Es esto lo que estaba buscando! Porque yo, iba a encargar... un embudo metálico, para esta pieza (...) ¿sabes? Para... el de la cabeza y que era el que siempre iba en el vestido, lo iba a encargar hacer... ¡cuando lo vi! Dije... no me lo puedo creer, me encanta...dije no, no lo mando hacer o sea es que voy a usar esto sí o sí”<sup>428</sup>.*

Como podemos observar, la artista elige el objeto original porque la realidad grotesca e incómoda de su utilización compagina en su futura descontextualización con el toque de humor que la artista busca. Es decir, cada objeto que aparece en una acción tiene un propósito determinado para la misma y un significado específico para la artista, que lo torna esencial (en el mismo momento de su elección) para la comunicación de la problemática en sí, por lo que podemos afirmar que el objeto es, un elemento que nos habla de la propia artista (y no tanto de la acción) murmurándonos información personal e íntima sobre la misma: “*Los objetos son medios para expresarme en realidad*”<sup>429</sup>.

---

<sup>427</sup> Supra, p. 152.

<sup>428</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>429</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

### 5.1.2.1. El peso de la memoria

Se ha constatado gracias a las entrevistas realizadas, que en muchas ocasiones los objetos que estas artistas eligen, no solo son objetos que son representantes de un objeto particular que forma parte de su memoria íntima, como hemos visto ocurre con los alfileres de Benalba, sino objetos que en sí mismos, son ese objeto que traen de su propio entorno, parte de su historia íntima y personal. Para ejemplificarlo vamos a analizar la acción *Limpia y pura*<sup>430</sup>, de la artista Neves Seara, una acción en conmemoración de las víctimas por violencia doméstica. En esta acción, Seara, que aparecía vestida con un camisón blanco heredado de su madre, fregaba el suelo con sangre, sangre que inevitablemente se transfería al camisón, manchándolo en el propio acto de fregar. Respecto a esta indumentaria específica, la artista comentaba durante una entrevista que se le realizó: “(...) *En muchos casos son... son... son cosas incluso de mi historia personal. O que hacen referencia a mi historia personal. (...) Entonces la ropa que llevaba era un camisón de mi madre, un camisón blanco de mi madre que además ella había heredado de... de alguien de la familia. Entonces esa carga familiar estaba impresa*”<sup>431</sup>.



Fig.13. Neves Seara en *Limpia y Pura*<sup>432</sup>.

Evidentemente, el color blanco es utilizado por la artista, tal y como se observa es común con el resto de las performers, y como veremos más adelante la misma Seara emplea en la acción *Ardo si*

<sup>430</sup> 2015. Mulleres en acción: violencia zero. Pontevedra.

<sup>431</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>432</sup> Fotografía de [www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/mulleres-en-accion-violencia-zero](http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/mulleres-en-accion-violencia-zero), archivada el 03-07-2017.

*ella arde*, como símbolo de pureza. De todas formas, que Seara decida realizar una acción que habla sobre la violencia doméstica, vestida con un camisón blanco heredado (que sigue siendo blanco a pesar de los años transcurridos de generación en generación) que ha sido llevado por varias mujeres de su familia, aporta a la performance una gran contundencia de significación: el camisón que es una pieza de ropa de cama que forma parte de la vida íntima y ordinaria de una persona, y que ha sido preservado en blanco inmaculado por generaciones, es expuesto en público y manchado de la sangre que la artista salpica cuando friega el suelo con la misma, en la realización de esta pieza<sup>433</sup>. “*La vida de cualquier artefacto que hace parte de la cotidianeidad tiene una existencia compleja. En ella convergen, entre otras cosas, la función, el uso, el estudio ergonómico y las relaciones prácticas, cognitivas y emocionales que las personas entablan con los artefactos*”<sup>434</sup>. La carga significativa de este objeto íntimo (vestido) elegido expresamente por la artista para esta acción, dirige la narrativa de la acción contundentemente. Es cierto, que el público presente desconoce el detalle y la carga de la historia personal de la artista sobre el objeto en sí, y que por otra parte, el objeto en sí puede despertar la carga que el recuerdo de cada participante genere. Lo que sí es seguro, es que esa historia personal con la que Seara performa es a la vez, precursora de la acción que acontece, donadora de una energía y firmeza determinados y guía de experimentación y transformación vital. En este momento deberemos subrayar la trascendencia de la ropa íntima blanca en el imaginario colectivo cultural a través del ejemplo de la ropa de cama tendida en el patio de una casa. “*Los artefactos*<sup>435</sup>, en cuanto a tales, son “objetos semióticos”, emisores de múltiples signos: culturales, religiosos, étnicos, personales, sociales”<sup>436</sup>. A través de las sábanas blancas tendidas en el patio, uno podía obtener mucha información sobre la vida de los vecinos: la calidad de las sábanas, el desgaste de los años, el encaje, el almidonado y la calidad de blanco anunciaban desde la economía familiar, hasta la dedicación y sabiduría en quehaceres y labores domésticas de la señora de la casa.

Como podemos ver, la magnitud de elementos con los que trabajan estas artistas en una acción es

<sup>433</sup> Habrá que tener en cuenta, que parte de esa contundencia está reservada para la percepción propia de la artista. El público ve el camisón blanco, identifica este tipo de pieza de ropa como una pieza ordinaria de ropa reservada a momentos de intimidad. Del mismo modo, entiende el simbolismo de mancharlo de sangre. Sin embargo, el público desconoce que el camisón pertenece a la familia de Seara y ha pasado por varias mujeres. Este pedazo de significado, la artista (al ser la performance una disciplina no narrativa) la reserva para sí misma, como Benalba con el significado de los alfileres (respecto a la historia de su abuela). Esto solo tiene sentido, si se tiene en cuenta que durante la acción misma que estas artistas realizan hay una profunda aspiración a la transformación a través de la experiencia (véase apartado sobre la transformación y la catarsis en la performance en el capítulo de El dolor en la performance).

<sup>434</sup> Solórzano, A (2011): *Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética*. Artículo. ISSN 2011-3188. Bogotá., pp.54-61. Disponible en <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.18389/dearq8.2011.07>. [consultado el 23-05-2017].

<sup>435</sup> “*Todo objeto hecho por el cuerpo humano, o bien un objeto “natural” modificado por éste*”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.44.

<sup>436</sup> Ibidem, p.45.

verdaderamente numeroso. Ya no solo en la utilización física o práctica de esos elementos (un objeto, su cuerpo, el espacio, etc.) sino porque cada uno de esos elementos está conformado en sí mismo por una vasta diversidad de otros (sub unidades dentro de unidades). En *Antifonía n°2*<sup>437</sup> (Santiago de Compostela, 2014), acción en la que Ana Gesto utiliza el matapollos ya mencionado, la artista no solo utiliza este objeto, sino que acompaña la acción con otros muchos: desde su propia vestimenta (negro riguroso), una gran red de pesca (también negra), unos conos abiertos de barro, maíz (que al final de la performance será utilizado por el público, quien se lo tira al cuerpo), etc., por no mencionar el espacio cambiante a lo largo de la acción, ya que la artista recorre mientras acciona, y va desde el interior de un museo (la artista performa tirada en un pasillo, pasando luego a la entrada, etc.) a su parte exterior, del tiempo que emplea, del sonido que producen sus objetos, el tipo de público que asiste, etc. Todo este grupo variable de elementos presente en una sola acción son contenedores de información y de historia, la propia y la común, de significados, los propios (pertenecientes a cada sujeto presente<sup>438</sup>), los colectivos, los nuevos, y los transitorios que se le dan a través de la propia performance, etc. Como si de una gigantesca y alocada orquesta se tratara, estas artistas performan dentro y rodeadas de la complejidad producida por cada nota sonante y disonante que cada instrumento (elemento presente) produce.



Fig.14. Ana Gesto en *Antifonía n°2*<sup>439</sup>.

Por tanto, parece evidente enunciar que el objeto resulta en sí mismo interesante porque es revelador por sí mismo de la cotidianeidad específica de la artista y la valoración personal que la misma hace de los objetos que la rodean. *“O sea es algo que yo cotidianamente...uhm... yo soy uhm... muy de objetos, trabajo muchísimo con el objetos, soy muy fetichista con... con todas estas... con elementos que voy cogiendo, que voy guardando, me.... voy reservando... y digo nada, esto, con*

<sup>437</sup> Acción llevada a cabo dentro de la feria de arte contemporáneo “Cuarto Público” realizada en el Hotel NH de Santiago de Compostela.

<sup>438</sup> Por poner un ejemplo, en el caso del mata pollos tendríamos presente en el mismo instante la persona que ve el objeto y lo reconoce por una fotografía, la persona que recuerda a una persona utilizándolo, la persona que lo ha utilizado, la persona que solo ve un cono de metal, la persona que ve un objeto artístico, la que lo juzga como un artilugio sonoro, etc.

<sup>439</sup> Montaje fotográfico tomado de su web y archivada el 14-09-2017.

*esto haré algo no sé cuándo pero lo voy a hacer. Entonces pues son como elementos que me encuentro, que, que sé que pertenecen a mi obra antes de ser obra. Ale, ya están ahí y ya sé que están ahí. Muchos tienen mucho que ver con cosas de.... pues de casa*”<sup>440</sup>. Efectivamente, una vez realizadas las entrevistas, somos conscientes de que los objetos que utilizan estas artistas son objetos de carácter doméstico como el secador contra el que luchaba Alba Soto<sup>441</sup>, que forman parte del día a día de cualquier persona. Un ejemplo interesante lo encontramos en una bata que ha constituido una prenda de ropa con la que la artista Nieves Correa ha realizado diversas acciones. La bata, réplica de una bata del colegio de su hijo, la creó la propia artista como una especie de “uniforme” con el que vestirse para llevar a cabo diferentes acciones. Esta bata en sí misma, parece que creaba un fuerte vínculo entre la vida doméstica de la artista y la artística, y poseía así mismo ciertas cualidades de elemento tótem o de poder, abrigando a la artista durante estas acciones, hasta llegar el punto quizás, en que éste objeto se convertía en objeto fetiche, como lo pueden ser un tipo de calzoncillos de la suerte que una estrella del fútbol lleva a cada partido decisivo. Correa describía durante la entrevista:

*”Habrás visto en muchas de mis performances un... un vestido de cuadritos, como una especie de bata, pues ese es una ampliación de... de la bata que llevaba mi hijo cuando iba a la guardería que... es que estaba siempre presente, había que lavarla todos los días porque venía siempre llena de mierda, porque había dos, porque la bata, porque no sé qué, se me ha olvidado la bata, entonces... la bata, esa bata de cuadritos, entonces me hice una gigante y la utilicé muchísimo y todavía hoy la utilizo a veces, pero la utilicé muchísimo, como... no sé porque, como un uniforme, como un recuerdo de mi vida cotidiana, como... hay gente que dice que parece el traje de una institución...de algo así como... pero para mí no tenía en absoluto ese sentido de institución de...tipo reformatorio o... o cárcel casi ¿no? Tenía ese recuerdo de objeto de... de la bata de guardería que estaba siempre dando vueltas por la casa ¿No? Y siempre había que lavarla y siempre estaba ahí....*”<sup>442</sup>.

Este objeto de carácter doméstico u objeto cotidiano es por sí mismo como depositario de significado, sea el original o la representación (representante) del mismo, un traductor o comunicador de la realidad cotidiana e íntima de estas artistas como ocurre con esta bata-uniforme de Correa o el camisón de Seara, es decir, son *recipientes* de memoria, son residuales y por ello,

<sup>440</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>441</sup> “se llamaba acción cotidiana, me pidieron una acción cotidiana. Pero es que yo de repente, solo me venía a la... a la cabeza.... yo creo que fue una mezcla... primero se me repetía el secador en la cabeza todo el rato. De eso que a veces te vienen los objetos y dices yo no sé qué voy a hacer... yo sé que necesito trabajar con este objeto que a veces pasa. Y te mira el objeto ¿no?”. Alba Soto (Madrid). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (22/05/2015).

<sup>442</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

potentes para las propias artistas. “*Que la divinidad habite un objeto material, ya sea un santuario, una máscara, un fetiche, o un pedazo de pan, es ritualismo en su manifestación más pura*”<sup>443</sup>. Parte de esa divinidad presente en el objeto de la que habla Mary Douglas, es alcanzada o se conforma debido a la propia memoria personal que la artista tiene del objeto en sí y que vierte sobre el mismo, una memoria que en el caso de este tipo de objetos los convierte, como veíamos con los ejemplos dados, en elementos de cierto poder para las artistas durante la acción.

Haremos un pequeño paréntesis para acentuar la complejidad inherente en estos objetos evocativos por la memoria personal de la artista inherente ya en los mismos durante la acción. Esta memoria, aunque parezca clara en su descripción, habrá que entenderla como un proceso de adición en constante cambio a la significación simbólica del objeto. Partimos de la idea en la que la memoria es una capacidad inestable (a lo largo del tiempo) de carácter circunstancial, es decir, que produce una alteración del recuerdo, disolviendo y organizando el mismo en dependencia con el contexto, siempre ocasional, presente en el que se encuentra la persona que recuerda<sup>444</sup>. Además, si en un comienzo, un recuerdo es siempre parcial, ya que depende de la interpretación personal que cada individuo realiza de un objeto, persona o situación, dependiendo de aquello que, del total, *elige* recordar, es inestable ya que el propio acto de recordar altera el propio recuerdo. Tal y como describe Michel De Certeau “un “*arte*” de la memoria desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esa alteración, aunque sin perderse”<sup>445</sup>. Por ello también, la relación y las respuestas del público en la performance podríamos clasificarlas, sean como sean, en un principio bastante sinceras. Si no las respuestas puestas en común, sí seguro aquellas que cada uno experimenta, ya que a través de esa experiencia sensorial se le pone en contacto de manera involuntaria no solo con los valores culturales aprendidos, sino con los propios recuerdos. Aun así y con todo, el recuerdo es siempre un gatillo que acciona el juicio de quien está presente, ya mueva a la persona a la nostalgia, la tristeza, el gozo o la rabia, tiene la propiedad de aparecer de manera directa y aparentemente incontrolable a través de una experiencia sensorial (produce una emoción accediendo al recuerdo a través del tacto, del olor, etc.)<sup>446</sup>.

Otro ejemplo lo tenemos en los objetos performáticos de la artista Ana Gesto, quien realiza acciones con un alto componente folclórico gallego, y que comentaba en la entrevista, “*Los materiales es... ehm... todo súper simbólico en general (...) elementos tremendamente simbólicos, tiene muchísimo que ver con la identidad cultural de mi tierra de aquí de Galicia. (...) Claro mi referencia es esa porque es el... donde estoy, donde me... lo que me empapa y lo que me... lo que me da. Y.... es eso,*

---

<sup>443</sup> Douglas, M. (1978): *Símbolos naturales*. Op.cit., p.66.

<sup>444</sup> De Certeau, M. (2000): *La invención de lo cotidiano*. Op.cit.

<sup>445</sup> Ibidem, p.138.

<sup>446</sup> Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit.



por ejemplo con las patas, con las latas... o sea son todos elementos que tienen que ver con mi historia, con mi gente...<sup>447</sup>. Tal y como decía la artista en una cita mencionada anteriormente, esos objetos performáticos o “cosas de... pues de casa”, son objetos que mantienen una relación personal de un alcance nada desdeñable, sea éste mayor o menor, formando parte de la propia historia de la artista y creando una relación de dependencia en cuanto a su propio significado. El objeto en sí se convierte en esa vasija o contenedor que posee, ya no solo su significado inicial, (“el sentimiento de identidad entre las cosas del mundo y sus nombres es muy profundo. En todo tipo de mitologías, inclusive la de los aborígenes australianos y la Biblia judeo-cristiana, la denominación de animales y plantas es un acto creativo que les da existencia independiente<sup>448</sup>), sino el simbólico que la artista le añade, ya no solo por cómo lo utiliza durante la performance, sino por la reflexión y trasfondo que el objeto recibe.

Un buen ejemplo a este respecto lo encontramos en la performance *Babel*, en la que Neves Seara construía una torre con 35 sillas diferentes que la gente le fue prestando. Lo interesante de esta acción no es solo la dislocación del elemento silla, que deja de cumplir su función básica<sup>449</sup> y se convierte en un elemento de *lego* que construye la torre que la artista improvisa, sino que además, son destacables otros dos elementos: el primero es que las sillas con las que la artista performa son sillas de diferentes hogares, diferentes vidas, gustos, etc., que en conjunto forman una torre, la torre de Babel<sup>450</sup>, y el segundo, la historia que hay detrás de esta performance, de dónde surge la necesidad de Seara por construir esa torre y performar con ese objeto en particular: “*eso surgió.. de un recuerdo que yo tengo, de la abuela Esperanza, que era una...una abuela de mis primos, y que era una señora muy dulce muy dulce, pero que siempre estaba esperando. Esperanza esperaba. Entonces tenía muchas sillas diferentes, de todos los tipos, de tamaños y formas, viejas y nuevas y tal. Y las tenía así puestas a lo largo de toda una galería muy grande blanca, que tenía en su casa. Entonces esa imagen, a mí me quedaba muy... me quedó muy presente para esa sensación de la espera y para esas personas que...que nunca esperan con ella, que siempre está esperando que llenen esas sillas*”<sup>451</sup>. Cada silla con la que Seara construye esa torre, sigue siendo una silla, definida por su forma y de esa manera clasificable e identificable por cada persona que presencia la performance. Aun así, y haciendo un breve paréntesis, no podremos aplicar con rotundidad una afirmación tan simple como que una silla, simplemente es una silla en la mente de cada persona. La

<sup>447</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>448</sup> Leach, E (1993), *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Op.cit., p.28.

<sup>449</sup> Ya no es una silla: *asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en que solo cabe una persona* (Rae), porque no cumple su función elemental que la define como silla, como tampoco está colocada de manera correcta (apoyada sobre las patas), o podríamos mejor decir, ya no es solo una silla, porque es cierto que la silla en sí no cambia de forma y sigue siendo identificable por el público como tal formando parte de la torre que la artista construye.

<sup>450</sup> Génesis 11:1-9.

<sup>451</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

sola palabra de la misma, sugiere imágenes distintas en cada persona, relacionadas con su historia particular con el objeto. Todos conocemos la broma de decirle a un compañero *no pienses en un coche rojo* para que esa persona, en el simple acto de escuchar, cree la imagen en su mente del coche rojo de manera absolutamente involuntaria. Ahora, el tipo de coche rojo que esa persona ha imaginado bien puede distar de aquel al que uno se refiere mientras así mismo vocaliza la frase. Aun así, es cierto que la imagen que se genera es una imagen realista del objeto, una imagen proporcionada y, podríamos decir, objetiva, del objeto en sí. Aún y con todo, si la investigación se ampliara a otras regiones geográficas poseedoras de culturas distintas a la aquí nombrada, habría que investigar si, efectivamente, el concepto en sí generaría la imagen del mismo proceso, ya que como mencionaba Edmund Leach al respecto, “*mis conceptos se relacionan con palabras concretas en una lengua determinada; las cosas del uno se relacionan con palabras diferentes en lenguas diferentes*”<sup>452</sup>.

Con todo, la historia “detrás” de *Babel* empapa de simbolismo al objeto *silla* en sí, es una historia cotidiana, como lo es el propio elemento performático, es decir, pertenece al mundo próximo de la artista. Se consideran así mismo relevantes las acciones en las que las artistas performan con objetos cotidianos prestados por diferentes personas que acaban luego ocasionalmente siendo parte del público, ya que se estima que la carga simbólica que el objeto otorga a la acción en sí, es en esas ocasiones mayor. Al mismo tiempo, el objeto conocido que uno ha prestado a la artista y que reconoce en la acción, entabla un puente de unión con las personas presentes que observan su propio objeto descontextualizado<sup>453</sup>. La mezcolanza en lo relativo a los significados objetuales que una acción como esta, que en un principio podría parecer simple, conlleva, es irrefutable. Haciendo un breve recuento de a lo que nos enfrentaríamos en la acción y basándonos, por ejemplo, en esta performance (*Babel*) tendríamos: por un lado, el significado de la silla en sí como material útil, el simbólico también como material útil que cada persona le otorga, el simbólico que se le otorga a través de la construcción de una torre, el significado material que Seara le otorga durante la acción por la manera en la que se relaciona con cada silla y posteriormente, con el conjunto, la carga que así mismo, Seara le confiere a la torre a través de la historia de Esperanza, la carga de la propia historia personal de Seara (cómo le afectó la previa y por qué acciona), la carga simbólica de cada uno del público, así como la historia personal que cada silla donada obtiene de sus donadores. Una vez tenido esto en cuenta, y volviendo al hecho de la conexión que puede crearse a través del objeto donado por el público, cabe preguntarse por aquello que acontece cuando es la performer, la

<sup>452</sup> Leach, E.: *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Op.cit., p.28.

<sup>453</sup> “Los artefactos, en cuanto a tales, son objetos semióticos, emisores de múltiples signos: culturales, religiosos, étnicos, personales, sociales. Como artefacto cultural, la silla puede ser, entre otras cosas (...) metáfora del poder – trono, cátedra, sitial -, metáfora de la enfermedad o de la incapacidad física – silla de ruedas - e incluso metáfora del sometimientos a la justicia y, en su caso, del cumplimiento de la máxima pena – silla del acusado y silla eléctrica-”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.45.

que dona, durante la acción, un objeto de la misma a un participante del público. Porque existiendo performances donde los objetos performáticos son donados por un público que está presente, así como acciones en las que la artista ofrece el objeto (esta vez ajeno al público presente) a los actores presentes para su participación en la acción, efectivamente cabe preguntarse, ¿qué ocurre cuando durante la performance, la artista ofrece al público el objeto? En un determinado momento de la acción *Point de vue*<sup>454</sup>, la artista Pascale Ciapp se desnudaba el torso mientras permanecía sentada frente a una pequeña mesa donde había colocado diferentes pintalabios color carmín.

Posteriormente, la artista abría los pintalabios para pintarse con uno varios lunares rojos sobre el torso y, ofrecía posteriormente al público el continuar con la acción. Ese pintalabios rojo que es uno de los objetos significantes<sup>455</sup> de la acción representa un traspaso o repartición del poder a través de ese objeto.

En cierta medida, y tal como pasa en las performances ya nombradas en las que la artista acciona con objetos usados cotidianos prestados, el poder simbólico del objeto aparece repartido performer-público. A este respecto, para la acción *Intervalos Variables* (2011, Coimbra), Ana Gesto utilizaba ollas usadas<sup>456</sup> de diferentes tamaños que la gente le había ido prestando para la acción, en la que las ollas acaban atadas con cintas a la cintura de la artista formando una especie de falda con la cual Gesto interacciona (se arrastra, camina, etc.).

*“ cada olla de esas es una olla que pertenece a una historia, a una casa...Par mí era fundamental en esta pieza eso, porque... yo iba a contar una...y esa sí que es un gran... es ritual, esa pieza es... para mí es súper ritual eh... porque... eh... aparte de que cada olla es una historia, es una historia potente porque mira, por ejemplo, una me la regaló una cocinera de un restaurante en el que estaba yo trabajando un verano, y se metió súper en el proceso, ella no sabía lo que era la performance, en la vida lo había escuchado, sabes? Una señora...uhm... encantadora, así, pero que nunca... estuvo en contacto ni con el arte ni... con nada. Y se metió súper en el proceso, de preparar toda la performance, y... y fue a su casa y buscó una de sus ollas preferidas, las... roja esta de toda la vida que ya era de casa de su tal... claro pa mí eso fue súper emocionante trabajar con esa....eso... más que un material era... pfff... era... era una potencia... era una historia... era la leche. Y luego que esta pieza era... sonoridad pura ”*<sup>457</sup>.

<sup>454</sup> Granada, España, Octubre 2013. Presentada dentro de Exchange Live Art.

<sup>455</sup> La artista lleva una campanilla en la cabeza que previamente ha hecho sonar por la sala para después atársela con cinta adhesiva. Así mismo, antes de comenzar a pintarse con el pintalabios, la artista abre varios pintalabios del mismo color rojo sobre la mesa, si bien con el que comienza a pintarse ella es el primero que ofrece.

<sup>456</sup> Es importante entender la relevancia de que el objeto con el que la artista performa en este caso no es un objeto comprado para la acción en sí, sino un objeto que pertenece a la historia cotidiana, íntima y familiar de cada persona que ha ofrecido esas ollas a la artista, solo así podemos entender la gran carga simbólica que porta la acción en sí gracias simplemente al objeto utilizado.

<sup>457</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

Tal como ocurría con el camisón que Seara utilizaba, los objetos que Gesto elige tienen como podemos ver una carga simbólica y emocional monumental que anclan a la artista tanto a su historia cultural como a su historia personal. Y tal y como pasaba con la torre de *Babel*, se crea una densificación de la significación simbólica del objeto performático.

*“todo tiene un poco que ver siempre con esa idea de... música y... sí...lo simbólico y... la... la historia que me da...y... uhm... después... qué más te iba a decir... ¡Ah! A lo que me refiero con el tema de ritual es que para mí lo es, porque claro yo asocio eh...toda esta...esa acción con todos estos objetos es el ritual... de mis... de mi casa, de mi... de mis abuelos, de esa idea de fiesta, de celebración, de... ¿sabes? De estar....entonces...Ehm... siempre lo llevo ahí, de alguna manera. Y ...después por ejemplo en esta de las potas (ollas) pues sí acabo también con la cara toda negra..., que soplo, entonces es un poco ese rollo de las meigas, también que llevo ahí en esa pieza de...de la meiga galega.. (... ) es fundamental ¿eh? También en mi trabajo claro, Porque es... es casi todo súper biográfico”<sup>458</sup>.*



Fig.15. Ana Gesto en *Intervalos Variables*<sup>459</sup>.

El caso de Gesto es interesante ya que es una artista que se relaciona a través de sus acciones de una manera muy fuerte y consciente con su historia personal. Es por eso, que la artista acciona con

<sup>458</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>459</sup> Fotografía tomada de la web de la artista y archivada el 03-08-2017.

objetos que la relacionan con su tierra (Galicia) y que la conectan frecuentemente con su infancia, asiendo fuertemente la nostalgia que la ata al recuerdo familiar, en especial a su estrecha convivencia con su padre orfebre<sup>460</sup> y reafirmando la identidad cultural propia de Galicia muy ligada a la música. De ahí que los objetos que la artista escoge para performar son objetos con los que ésta puede producir un sonido perceptible (ya sea arrastrando el objeto, golpeándolo, lo mismo con la propia participación del público que le tira maíz encima como en *Antifonía nº1* y *nº2*).

*“En Galicia es súper típico además hacer eh... instrumentos con cualquier cosa... con la botella de anís, con las cucharas, con...es tipiquísimo ... de toda la vida, sí siempre fue como... y yo viví con eso, yo creo que Galicia es un lugar muy sonoro, muy de... de músicas, siempre hubo mucha música, hay muchísima tradición de casi todo el mundo toca algún instrumento, es algo que yo crecí con eso, y luego aparte... y después eh... mi, mi padre que era orfebre, eh... claro yo estaba todos los días en el taller y el sonido con el... que había ahí era brutal o sea un sonido del martillo del yunque, del...laminadora, la pulidora, el sonido de un taller de orfebrería es precioso y además de precioso es diario, ¿sabes? O sea yo viví nací crecí con toda esa idea de... (...) y estoy loca por eso. Y claro, lo que me gusta realmente es eso, es que cada objeto, cada elemento tiene su propio sonido y tiene su propia historia entonces cuentan, es t... los objetos cuentan”<sup>461</sup>.*

Podemos ver a través de la cita como hay un compendio de motivaciones enraizadas en la historia personal de la artista, que son lo que condicionan las bases de la mayoría de sus acciones. Y continúa la artista:

*“... y yo creo... lo que es el... esa idea de...uhm... de arte, de sensibilidad, de ese... la cultura, de...eso todo lo, lo tengo de él (su padre), yo la referencia mayor que hablo...de la que hablo siempre es él. Porque... viví con eso, amando el paisaje, amando mi tierra, amando la música de aquí, ¿sabes? O sea... en el taller mi padre tenía siempre puesto pues “Os vento”...o “A luna lubre”...o...era toda música tradicional... entonces de alguna manera pos... y él como era tan pasional con todo y te... te habla de todo tan, era tan mágico para él todo y se iba ahí y flotaba con cualquier cosa ¿sabes? supongo que pus pues me enseñó a...a... pues a mí también, a sentir así las cosas”<sup>462</sup>.*

Resulta hermoso percibir cómo Gesto, a través de sus acciones, se aferra al recuerdo, y como,

---

<sup>460</sup> Durante la entrevista la artista nombró numerosas veces a su padre y dejó claro que había sido su inspiración a lo largo de toda su vida.

<sup>461</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>462</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

precisamente a través de la traslación y traducción personal que la artista realiza de ellos, crea nuevas significaciones tanto propias como objetuales. Como observadores, podemos ver la maravillosa convergencia de significados, simbólicos, materiales, históricos, útiles, personales, compartidos y propios de la acción en sí.

### 5.1.3. La densidad del objeto en la performance

Es cierto que a través de las entrevistas parece claro que hay algunos objetos que gozan de cierto fetichismo. Si bien veíamos esta cualidad respecto a ese uniforme-bata copia de la bata de la escuela que el hijo de Correa llevaba y que la artista se ponía para realizar diversas acciones, hay otro tipo de fetichismo que aparece en las conversaciones y es aquel que parece emerger del objeto en sí. Resulta que varias de las artistas entrevistadas afirman que hay objetos que eligieron por sentir una automática atracción hacia ellos al verlos, es decir, como si respondieran a una llamada que viene del objeto en sí, como si éste tuviera la capacidad de hablar. Un ejemplo es el matapollos de Gesto, objeto que finalmente la artista ha utilizado para varias acciones. Porque no es solo que sientan esa llamada, que podría venir de distintos lugares como quizás de un gusto estético, y utilicen el objeto para una acción determinada, sino que se establece posteriormente una relación de cierta dependencia con el mismo.



Fig.16. Isabel Mondragón y Lorena Izquierdo en *Síntoma*<sup>463</sup>.

<sup>463</sup> Acción realizada en la I Jornada de Arte de Acción / Diàleg Obert. Valencia. Febrero, 2016. Fotografía tomada de [diale gobert.wordpress.com/i-jornada-de-arte-de-accion](http://diale gobert.wordpress.com/i-jornada-de-arte-de-accion) y archivada el 14-09-2017.

Parece que ni siquiera tiene que responder a unas características específicas, como sería el caso de una artista que tiene en mente una acción y está en busca del objeto perfecto para llevarla a cabo. Por el contrario, el objeto parece reclamar su atención a parte de un propósito específico. Ana Gesto comentaba como en varias ocasiones veía un objeto en un mercado, en la calle, etc., y al mirarlo sentía una especie de comunicación que le hacía saber que éste era un objeto-performático. Adquiría el objeto y lo llevaba a su casa, llegando a convivir con el mismo durante años antes de llegar a utilizarlo, tal y como le pasó con un tronco de madera, como si el objeto, atesorara una vida propia que tardara en desperezarse. Este objeto, evidentemente dista mucho de un objeto de valor (económicamente hablando), sino que parecen ser objetos con cualidades simbólicas específicas, sean o no aún conocidas por la artista. El misterio, parece ser intrínseco. Es también el caso de la artista Isabel Mondragón quien comentaba durante la entrevista<sup>464</sup> cómo ha accionado varias veces con una piedra grande y blanca<sup>465</sup> (la misma siempre). La artista admite que la piedra en sí es especial, diferente a otras piedras. Tenemos que señalar que esa peculiaridad de la piedra, y que evidentemente viene dada únicamente por la artista en sí (a otra persona esa piedra puede no sugerirle una atracción específica), viene dada desde el principio. Pero así mismo, se va complejizando la relación con el objeto, se va agrandando el poder que se le otorga y la dependencia respecto al mismo, a través de las performances realizadas con ésta. Es decir este tipo de objeto-tótem va adquiriendo una historia propia también. La elección, tal y como Mondragón intenta describir le viene indicada a través de las sensaciones que el objeto le reporta, en este caso específico de la piedra blanca, por tener una forma y textura agradable. En efecto, este objeto adquiere en sí mismo una narrativa o poder nuevo, se convierte en una posesión de la artista, que posee un objeto pero quien depende al mismo tiempo del propio objeto<sup>466</sup>, convertido de esa forma en ese tótem u objeto de poder. Así es como podemos afirmar gracias a las entrevistas realizadas, que en efecto se da el caso que las artistas tienen en ocasiones ese objeto, que podríamos decir que se ofrece como el objeto principal, con el que accionan recurrentemente, como es el caso de los alfileres de lágrima para Yolanda Benalba<sup>467</sup>, la bata para Correa<sup>468</sup>, o la piedra para Mondragón<sup>469</sup>.

<sup>464</sup> Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista. (24/03/2016).

<sup>465</sup> “...no lo sé. Es que.... muchas veces no sé muy bien porqué... pero... no lo necesito saber tampoco. Me interesa y... y ya está. y... y surgen ideas con la piedra. Me interesa...”. Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>466</sup> “Entre el homo faber y cada uno de los numerosos artefactos que utiliza se despliega necesariamente una interfase a través de la cual ambos -artesano y artefacto, se influyen mutuamente”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.44.

<sup>467</sup> “(...) tengo varias acciones con... con alfileres así largos de perla de... nt... son perlas blancas pero son, se llaman de lágrima blanca. y... yo trabajo sobre dolor y violencia, entonces... para mí tenían un significado muy concreto en torno a la mujer ¿no?”. Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>468</sup> “(...) la bata, esa bata de cuadritos, entonces me hice una gigante y la utilicé muchísimo y todavía hoy la utilizo a veces, pero la utilicé muchísimo, como... no sé porque, como un uniforme, como un recuerdo de mi vida cotidiana”. Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>469</sup> “(...) la piedra es recurrente (...) Es que.... muchas veces no sé muy bien porqué... pero... no lo necesito saber tampoco. Me interesa y... y ya está. y... y surgen ideas con la piedra. Me interesa... es una piedra así como blanca,

Estos elementos convertidos en elementos tótem y que adquieren consecuentemente ese *poder* especial para la artista en sí, provoca una relación entre el objeto y la artista que va más allá de su funcionalidad inicial. Aparece pues, un sentimiento no solo de pertenencia de la artista hacia el objeto, sino del objeto hacia la artista, ya que éste representa simbólicamente una parte de la intimidad de la misma. El sentimiento de confianza hacia ese objeto *fetiché* como instrumento de potencia y amparo, parece otorgar a la artista una solidez al accionar como si de la varita mágica de Merlín el Mago estuviéramos hablando.

Además podemos plantear que un mismo objeto puede suscitar, según la historia personal de cada persona presente en la acción, diferentes respuestas emocionales así como generar diversos significados simbólicos. Así surge la pregunta ¿qué importa la historia personal que ese objeto tiene (cuando la tiene), si solo la conoce la performer de antemano? Además, hay que tener en cuenta que, como veíamos anteriormente, la performance carece de narratividad, por lo que la artista sabe que ese apego, esa historia personal va a seguir siendo personal en el transcurrir de la acción (desconocida para el resto de asistentes/participantes). Por otra parte, predice que el significado que cada persona presente en esa acción determinada, le dé al objeto es impredecible debido a la complejidad del proceso y a la acción en sí misma, aunque bien es cierto que es la propia artista quien dirige la acción misma con el objeto, la que interacciona con el mismo. Por ello, la historia personal de la artista con la que ese objeto carga, como el camión de Seara, no solo es importante porque le otorga seriedad, autenticidad y contundencia a la acción en sí, sino porque esa carga emocional y simbólica que el objeto tiene para la propia artista, le confiere un poder a la misma (un poder que no tenía antes de estar performando) y ese significante determinado la conecta firmemente con el proceso ansiado de transformación de su propia realidad<sup>470</sup>. Sea como fuere, es un hecho que la cualidad del objeto en sí, habrá sido enriquecido tras la acción para todos los asistentes a la misma, teniendo un nuevo peso en la memoria cognitiva (relacionada con el conocimiento que se genera a través de la experiencia).” *Este objeto cotidiano (banal), atesora en sí mismo el fiel reflejo de su época, anuncia lo que fue, y por tanto, establece una imagen dialéctica de la historia (lo que siempre ha sido)”*<sup>471</sup>. Por ello no es de extrañar que las artistas entrevistadas coincidan en afirmar que los objetos que escogen las definen. Nieves Correa decía durante la entrevista, “Sí, sí. (...) utilizamos cosas que no sabemos por qué las utilizamos. Y además, porque surgen naturalmente de lo que somos y de lo que hemos vivido y de lo que hacemos. Eso

---

*grande...nt... entonces... entonces es bonita, y es... es fuerte.”* Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>470</sup> Revisar concepto de transformación en p. 207.

<sup>471</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).



*fluye...*”<sup>472</sup>. Yolanda Benalba tenía una opinión similar sobre cómo los objetos que escogía la definían, y cómo el objeto en sí está directamente relacionado con la temática que quiere tratar en el momento, tal y como las agujas de gota blanca, llegando a afirmar que escoge esos objetos en función del momento vital en el que se encuentra, por eso son representativos, porque son vehículo y reflejo de la transformación vital de la propia artista. “(...) *yo no... nunca utilizo objetos al azar*”<sup>473</sup>.

Resumiendo, el objeto aparece, como hemos podido observar en la escena performática, con, mínimo, una dualidad significativa: la propia (utilitaria) y la performática (simbólica). Si bien habría que matizar que ambas son posibilidades desplegadas. La performance, como hemos dicho en varias ocasiones es una disciplina de increíble densidad en sus infinitos grises (como si de una humareda gris azotada por una brisa se tratara, llena de complejidades, remolinos, recovecos, sombras, rincones, luces, rizos, sinuosidades y espejismos), el significado simbólico que se le atribuye al objeto revierte en ocasiones en la utilización descontextualizada del objeto. El propio significado otorgado en escena de un objeto con un significado determinado (utilitario o simbólico) lo distorsiona por completo durante la acción. Estos nuevos significados son inestables ya que varían en cada acción y por cada utilización.

En *Till Doomsday versión 2.0*.<sup>474</sup>, vemos a una Nieves Correa vestida de negro riguroso que da vueltas alrededor de una silla abierta sobre la que va colocando barras de labios de color rojo que saca una a una de su bolso. Cada una que saca, la abre, despliega la barra y así la deposita en el asiento. Una vez éste está repleto por estos pintalabios, la artista se desviste solo de parte de abajo y sencillamente se sienta a horcajadas sobre los pintalabios y de espaldas al público. Una acción llevada a cabo con un material determinado en un contexto y empleado durante esa acción específica, le otorga a ese material, un significado específico. Por otra parte, además del significado más material de un objeto, como los pintalabios en esta acción, que de repente *pierden* momentáneamente su significado más práctico, está aquel significado simbólico que parece no tanto contradecir, pero sí solapar al propio del objeto, cuando el simbólico es contundente. Un ejemplo lo encontramos en la acción *Cuncas*<sup>475</sup>, en la que vemos la cara y garganta de Ana Gesto impregnadas de un líquido rojo y espeso que se va derramando al ir bebiendo de unas tazas que la artista tiene colocadas en la calle, o cuando vemos a Neves Seara de blanco, manchada del líquido rojo y espeso

---

<sup>472</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>473</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>474</sup> 2015. Feria Art Madrid. Madrid.

<sup>475</sup> Performance presentada en Arte y Predicado. 2008. Tenerife.

con el que friega el suelo en *Limpia y Pura* lo que vemos es sangre<sup>476</sup>. Igual da qué tipo de materia sea realmente ese material que están empleando, que la acción en sí simboliza el material como sangre<sup>477</sup>.



Fig.17. Ana Gesto en *Cuncas*<sup>478</sup>.

Podemos afirmar pues, que el objeto en la performance es en parte indispensable porque está

<sup>476</sup> La sangre ocupa un lugar destacado en el mundo ritual así como en el artístico, portador de significados ambivalentes, aparece como signo de vida o presunción de muerte, peligrosa o bienhechora, impura, siniestra o milagrosa. Fraile, R., Montiel, L., González de Pablo, A., De Armas, I. (2004): *Antropología, Historia y Arte de la sangre*. Madrid. Grupo Menarini.

<sup>477</sup> Gesto utiliza un vino específico y Seara sangre de vaca. A este respecto habrá que tener en cuenta teniendo en cuenta que varias de las artistas entrevistadas provienen y viven en comunidades autónomas diferentes (esto es relevante porque se constata un fuerte sentimiento de pertenencia a las costumbres propias de su comunidad como es el caso de las artistas gallegas como Ana Gesto) hay objetos utilizados por las artistas que son objetos comunes, independientemente de la comunidad autónoma donde se encuentren, ya que son objetos cotidianos comunes, tal como puede ser el vino utilizado por Benalba (Valencia) y por Gesto (Galicia), de manera similar: ambas manchan su cuerpo con el líquido. Lo que nos lleva a pensar, que si bien la localización de estas artistas es importante (ver apartado Tablas, y Gráficos p.295) en el sentido que las mantiene más conectadas con la disciplina (al haber más oferta al respecto y más movimiento cultural), más activas, la simbología de muchos de los objetos que utilizan, es compartida. La elección de esos objetos responde al inventario común cotidiano: el común y el femenino. Quizás si habláramos con una mujer nacida y que reside en un país oriental como puede ser Egipto, habría sin duda disparidad en la simbología de ciertos elementos cotidianos, pero los objetos que forman el ideario cultural occidental son mayoritariamente comunes. Tenemos el ejemplo ya dado del uso de la escalera como elemento de cierta agresión utilizada por Gina Pane (Francia) y por Analía Beltrán (España), o el uso del período como elemento emancipador de la mujer por Casey Jenkins (Australia) y Lina Pardo (Latinoamérica). Si bien el empleo de estos materiales, el acercamiento al mismo, difiere en cada artista, son utilizados dentro de un discurso propio común de empleo en sí mismos.

<sup>478</sup> Fotografía tomada de la web de la artista y archivada el 07-12-2017.

directamente relacionado con el *estar* de las artistas. “A mí me gusta mucho trabajar en la simbología de los objetos, pero siempre trabajo desde la simbología que el objeto tiene para mí,(...) Entonces....eh... sí que me gusta mucho... no.. nunca utilizo objetos al azar”<sup>479</sup>. Tomando el ejemplo del camisón de Seara para *Limpia y Pura*, o la importancia del delantal (representación del delantal de su hijo) de Nieves Correa, podemos ver la importancia que estas artistas dan a cada objeto que utilizan durante la acción (no hay arbitrariedad), llegando invariablemente a, cuando la performer quiere que su vestimenta no se tenga en cuenta como elemento destacable para la acción, es decir, que no sume significado, así como quiere restar importancia a su propia presencia, se viste de negro. “La ropa que suelo llevar, o bien es una especie de uniforme negro, muelle, que no sume información a la performance, o si quiero que tenga cierta información, siempre trabajo con...con ropa que... que tiene que ver con la emoción que quiero transmitir”<sup>480</sup>.

Podemos afirmar pues, que el objeto en la performance es un elemento indispensable para la misma, transparentando sin reservas la realidad cotidiana de la artista, conectando por su cualidad de objeto cotidiano o pobre, con la ritualidad cotidiana compartida, actuando como facilitador de comunicación con el público presente, vasija contenedora de un significado simbólico específico que lo convierte en símbolo, tótem o elemento de poder durante la acción performática.

## 5.2. La cotidianidad, el ritual en casa

En este momento debemos retomar lo mencionado acerca del artefacto u objeto pobre como revelador de la cotidianidad de la artista, así como lo apreciado de las temáticas elegidas representativas de las problemáticas diarias de las mismas (que se manifiestan como confesiones). Parece pues indispensable afrontar el significado que la cotidianidad de la mujer en específico tiene para la performance, así como el afrontar esta cotidianidad a través de esta disciplina artística altera el curso del significado cultural de la misma.

Para comenzar, insistiremos en la intimidad misma que se crea dentro de una acción performática<sup>481</sup> para los asistentes (participantes) a la misma mientras ésta tiene lugar. El acto de presenciar, no solo de mostrar, una acción cotidiana destinada a la intimidad de la persona en un entorno público, ya crea un tipo de relación íntima o de cierto cariz familiar que hace relevante la acción que acontece

---

<sup>479</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>480</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>481</sup> Infra, p. 243.

en sí, no solo por transparentar la realidad más coetánea y contemporánea, sino por crear ese tipo de vínculo o comunicación esencial<sup>482</sup>, natural y espontánea entre los asistentes que convierte a la acción en sí misma en herramienta de cambio personal y social, tal y como comentaba Keme Pellicer, “yo creo que (la performance) es un poco terapia de grupo”<sup>483</sup>.

Que la acción performática se centre siempre, como su propio nombre indica, en la acción en sí, dejando de lado escenografías cargantes u elementos superficiales, ayuda a que la atención tanto del performer como del público se fije de manera constante en la acción que tiene lugar. Efectivamente, no hay momento más íntimo en la performance que ese saberse (todos los asistentes) partícipes, comunicadores y por lo tanto componentes de una comunidad cerrada y única que está comprendiendo, a través de la colaboración en la acción en sí, una realidad que es propia. Y esta conexión se hace posible en la cotidianeidad misma de la acción que utiliza objetos ordinarios, lo que la hace legible, sino en su totalidad, sí siempre en sus partes, a través de las cuales el público puede conectar a través de ese bagaje cultural compartido.

Nuestras acciones cotidianas, desde las más básicas a las más complejas, están infestadas de rituales normatizados culturalmente<sup>484</sup>. Aunque, como individuos nos creamos poseedores de una libertad sobre nuestro presente inmediato, la realidad diaria (campo de minas rituales) dista mucho de esta idea; incluso las acciones más cotidianas llevadas a cabo en la intimidad, como puede ser el defecar o el lavarse los dientes, las llevamos a cabo respetando unas reglas que normatizan estos quehaceres. Como veíamos en el ejemplo dado de la colada blanca tendida, la misma acción de limpiar esa ropa de cama llevaba consigo unas normas específicas de acción que condicionaban el propio comportamiento y deberes del ama de casa (el mantener la ropa blanca, siempre blanca). Es decir, el propio objeto (la sábana blanca) no solo habla de sí mismo, es decir, la sábana blanca no habla solo de una sábana blanca, sino que en sí mismo entraña, además de esa historia personal que mencionábamos, la carga de una información específica que el individuo descodifica siguiendo esos patrones de significado cultural compartido. “*La suciedad es el producto secundario de una sistemática ordenación y clasificación de la materia, en la medida que en el orden implica el rechazo de elementos inapropiados. Esta idea de la suciedad nos conduce directamente al campo del simbolismo*”<sup>485</sup>. Efectivamente, en el ejemplo del blanco de la ropa tendida, tal y como el blanco del camisón con el que accionaba Neves Seara (que continúa blanco impoluto después de generaciones), las acepciones simbólicas que éste conlleva son sustanciales y compartidas por las personas presentes (la artista no precisa añadir explicación alguna ya que forman parte de ese

---

<sup>482</sup> Una comunicación esencialmente no verbal.

<sup>483</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>484</sup> Muchos de esos rituales han venido impuestos por la religión católica, presente y partícipe de la política en la sociedad española.

<sup>485</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.54.

bagaje simbólico cultural compartido): el blanco refiere a la pureza, en esta acción específica, el blanco del tejido del camisón de Seara remite a la pureza de la mujer.

Efectivamente, hay ciertos objetos cotidianos, que estas artistas utilizan precisamente por el contenido simbólico cultural que tienen. La misma Seara comentaba durante la entrevista cómo en los últimos diez años ha utilizado muchas veces su propio pelo suelto precisamente por las acepciones de feminidad, fuerza, magia, etc., que culturalmente le son propios. Si atendemos a ese bagaje cultural dentro del contenido significativo simbólico de un objeto, podemos entender claramente la potencia de la performance *Limpia y pura*, así como la relevancia a nivel social que tiene que la artista manche ese blanco con esa sangre<sup>486</sup>. Estamos asistiendo a un acto de contaminación<sup>487</sup>, no solo porque la artista muestre en público cantidades grandes de sangre y se relacione con la misma manchándose, fregando el suelo, etc., sino porque la artista juega con el tabú de mostrar esa sangre que remite en el imaginario de las personas que asisten a la performance a la sangre menstrual. “*La cultura es simbólica y además, la cultura es compartida, se transmite a través de los grupos a los que se pertenece*”<sup>488</sup>. Conceptualmente esa sangre es sangre de mujer, sangre de las víctimas de violencia machista<sup>489</sup>: la artista mancha ese blanco, es decir, mancha la pureza que se supone propia e intrínseca de la mujer (Seara) y por extensión es responsable de la misma. Cuando la artista se va impregnando con esa sangre en el mismo acto de fregar (es decir, se mancha en el acto de lavar o fregar), el blanco (la pureza) se mancha con esa sangre que revela la falsedad misma del concepto, y pide una concienciación, revisión y un cambio en la responsabilidad social a través de esa acción (todos los presentes somos responsables), que aclama a esas mujeres que cumplen y mueren. Esto no es más que un apunte para mostrar el complejo entramado de reglas rituales que definen la cotidianidad del individuo y por extensión a la performance, del mismo modo, que este tipo de reglas encuadran comportamientos que así mismos están estratificados por condición (hombre, mujer, afroamericano, etc.), determinan en el caso aquí tratado de las mujeres hasta objetos con los que éstas se van a relacionar exclusivamente (o casi).

Si bien la elección del objeto así como la utilización o empleo por parte de estas artistas es variado, yendo desde una piedra hasta unos alfileres, pasando por cacerolas, botellas de vino, sillas, piezas de ropa, etc., habrá que distinguir igualmente, dentro de la variedad, dos grupos de objetos “femeninos” utilizados por estas artistas. Dos grupos que se nombran y clasifican como tal no solo por parte de las propias artistas, sino desde lo que es la propia significación cultural con los que se

---

<sup>486</sup> Y tener en cuenta que Seara lleva un camisón blanco, pero también es blanca la palangana con la sangre y blanco el suelo que friega con la misma.

<sup>487</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit.

<sup>488</sup> Fernández, María L., Ramos, A. (2010): *Imágenes y recuerdos del laberinto*. Hilargi Ediciones. Publicado en La fuente de Mnemosine – ISSN 2174-5552., p.17.

<sup>489</sup> 2015, Pontevedra. Performance realizada dentro del proyecto “Mulleres en acción: violencia zero”, en conmemoración a las víctimas de violencia machista en España.

les tiñe, compartida por todos los presentes en la acción. El primer grupo estaría conformado por materiales considerados socialmente propios para la mujer, como son vestidos de corte sensual, maquillaje, zapatos de tacón, etc.<sup>490</sup>. Y el segundo grupo, mucho más amplio, estaría formado por objetos de la cotidianeidad de ésta. Realizar un apunte al respecto a la distinción que llevan a cabo estas artistas respecto a los objetos, y que han ayudado a formar estos dos grupos. Las artistas añaden además una significación general a cada uno: rechazo hacia el primer grupo (utilización de estos objetos a través de la crítica) y acogida para el segundo grupo.



Fig.18. Nieves Correa en *Till Dommsday versión 2.0*.<sup>491</sup>.

Aquí haremos un pequeño paréntesis indispensable para recalcar que esos objetos integrantes de la propia cotidianeidad femenina (que decíamos conformaban el segundo grupo de objetos “femeninos”) son objetos compartidos, es decir, no hay una distinción de género necesaria. Por lo tanto, son objetos pertenecientes a la vida cotidiana de todo agente presente en la performance. Ambos grupos de objetos pertenecen, fuera de la escena performática, al contexto socio-cultural de todos los presentes en la acción, es decir, son reconocibles y ubicables dentro de la vida cotidiana

<sup>490</sup> Objetos que las artistas utilizan invariablemente como objetos anclaje en acciones, ya sean cómicas o dramáticas, con un discurso político, aquí sí claramente feminista.

<sup>491</sup> Fotografía tomada de la web de la propia artista ([www.nievescorrea.org](http://www.nievescorrea.org)) y archivada el 07-12-2017. Acción realizada en Madrid (2015) en la Feria Art Madrid.

de cada uno, fuera de la acción que está aconteciendo a su frente. Es precisamente ese significado que se le da a esos objetos sacados de su contexto habitual (el reconocido) a través de las acciones específicas en los que se les emplea gracias a la exploración en la propia acción, unida a la riqueza de significados simbólicos (pasados propios y presentes), históricos y biográficos, lo que otorga la increíble complejidad y densidad de significado a estos objetos cotidianos.

Para continuar, detallaremos que dentro de este segundo grupo, aquel conformado por objetos cotidianos comunes y no distribuidos socialmente respecto al género, se percibe así mismo un subgrupo que estaría formado por ciertos materiales y objetos que resultan tener una carga simbólica especial para estas artistas dentro del propio factor de ser mujeres. Estos son materiales escogidos específicamente también por las artistas para realizar una narrativa específica, que si bien no está necesariamente relacionada con un discurso de género, sí son reveladores a nuestro parecer de poseer una simbología rescatada de lo que aparece como una historicidad de género compartida, y siempre biográfica<sup>492</sup>. Y son precisamente ellas mismas las que parecen distinguir a través de sus acciones, cuando son conscientes de cierta descripción en su acción relativa al concepto de mujer, entre estos dos tipos de objetos: los pertenecientes al primer grupo son utilizados desde un empleo práctico, única y exclusivamente como herramientas de visibilización de una crítica mordaz y directa hacia el sistema patriarcal que los impone como femeninos, tal y como veíamos en acciones como las de Pellicer con la ropa y el maquillaje o la de Analía Beltrán a través del uso de zapatos de tacón, y los otros, tales como el hilo o los alfileres, son materiales que las artistas reclaman como propios, es decir, que los recogen de la historia para apropiarse de ellos tiñéndolos, a través de la narrativa de la propia acción y de sus empleos externos a su propia utilitariedad fuera de su propio contexto, de una nueva simbología. Esta tiene como propósito, aunque éste implica como podemos ver, una espesura de la significación del propio objeto, la propia exploración de ese término mujer<sup>493</sup>.

---

<sup>492</sup> Supra, p.153.

<sup>493</sup> “Yo no considero por ejemplo los tacones, ni... ni los vestidos así apretados femeninos, los considero incluso machistas. (...)me interesó muchísimo, muchísimo, muchísimo durante los últimos años además, en los últimos 10 años por lo menos, el uso del pelo,(...)Y la última, a la que tú te refieres, es una que se llama “Penélope tejedora de sueños”, que era una performance que rescataba el personaje de Penélope, eh... fue una serie que.. tanto esa como...otras piezas que hice alrededor del tema de la espera. un colega que es Alberto Guidarra, que es terapeuta Gestalt y es además... eh... hace música electrónica de esata que grabas con tu voz e improvisas en el... en el momento... la composición. Entonces él generó unos sonidos en función de lo que yo le dije que quería transmitir, y... generó unos sonidos, un tema musical digamos, para... acompañar a esa performance. ¿No? Que... que le añadía un ritmo, muy similar al ritmo del corazón ¿no? Entonces sonaba ese sonido, yo aparecía en escena, en escena estaba como un círculo de dos metros de diámetro de lana que estaba extendida por el suelo, lana sin devastar, incluso con... con trozos de... y de porquería... de la lana y olía a vellón de oveja. y... y con ese tono beige de la lana que tiene ¿no? Y yo iba completamente vestida de negro, con mi vestido largo, mi pelo suelto....y lo sojos remarcados también de negro, y entonces me introducía dentro de la... nt... dentro del círculo, me arrodillaba, empezaba entonces el sonido a acompañarme, y entonces yo con la cadencia del sonido... hacía unos movimeintos repetitivos que era, hilar la lana, llevarla al pelo y trenzarla. Yo tengo el pelo casi hasta la cintura de largo, y... y... y entonces el (...) y además al trenzarla así a mano... pues tenía como... como una sensación de tentáculos o de... o de cordones umbilicales ¿no? Entonces era eso, una especie de Penélope, que con esa cadencia...se ataba a la espera. Y entonces al final, cuando terminaba la música, me arrancaba los... los mechones”. Neves Seara (Santiago

Evidentemente Seara al fregar el suelo, lleva a cabo un ritual cotidiano que se remite a la manera que era habitual de fregar el suelo de una casa (acción realizada por mujeres) y lo descontextualiza al utilizar en vez de agua que limpia, sangre que mancha. Que la artista manche en vez de limpiar, que manche con sangre, y que manche fregando, muestra y critica a través de la misma acción la damnificación que la estratificación patriarcal, a través de normativas, imposiciones y exclusiones produce. Efectivamente, no es una coincidencia, que las performers utilicen sangre en sus performances para mancharse el cuerpo desnudo o generalmente vestido de blanco, o que realicen acciones con cacerolas y alfileres. Y resulta extraordinario apreciar cómo a través de estos objetos “femeninos” las artistas están asiendo un pasado (propio o colectivo) y accionando con las significaciones que estos objetos añaden, para crear un futuro. “(...) *individualmente, la representación simbólica cotidiana da lugar a cosas diversas. Ofrece un mecanismo de enfoque, un método de mnemotécnica y un control de experiencias. Con respecto al enfoque, en primer lugar el ritual ofrece un marco*”<sup>494</sup>. Efectivamente, a través de este tipo de acciones cotidianas desplazadas y descontextualizadas que reclaman como incondicional a lo simbólico, como es el caso de *Limpia y Pura*<sup>495</sup>, es del mismo modo una forma que tiene la propia artista de asir, a través del propio ritual que está llevando a cabo, su realidad más presente, y a través de ese poso personal y social controlar la experiencia que está aconteciendo para convertirla en una herramienta de comunicación con un público presente incapaz de evadirse de esa materialidad accionada contemporánea de la que se saben partícipes, y producir la indispensable y así mismo inevitable transformación vital<sup>496</sup>.

### 5.3. Límites de la intimidad en la performance. Lo cotidiano en la performance.

Una vez somos conscientes de la relevancia del bagaje cultural que respira en cada performance, se advierte vital, para entender la importancia de ese ver a una performer (mujer) accionar en cotidiano a través de un objeto ordinario, distinguir las diferencias que ha habido entre lo cotidiano y lo privado en el discurrir de la vida de la mujer histórica y culturalmente, y cómo esta diferencia ha configurado a través de los espacios habitados, su posición y rol en la sociedad. Es importante así mismo comprender el papel y definición real que lo privado ha jugado en el concepto mismo de mujer y en consecuencia en la construcción misma del *ser mujer*, para comprender por un lado qué nos revelan los objetos cotidianos escogidos por las artistas, así como qué entraña el que estén

---

de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>494</sup> Douglas, M (2007). *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.81.

<sup>495</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

<sup>496</sup> Infra, p.207.



mostrando en público una acción cotidiana (del ámbito privado).

En un primer momento, si nos enfrentamos al concepto más sencillo y amplio de la privacidad, podemos entender acciones privadas como aquellas que van desde el hacer el amor, el vestirse y desvestirse, hasta preparar la cena o leer un libro en el salón de casa. Es decir, realizar una acción a salva guarda de miradas desconocidas en un espacio que consideramos en el momento como propio, cerrado y seguro. Si bien es cierto, que estos actos están actualmente perdiendo parte de su cariz de soledad, de ese *momento para uno mismo*, debido a los dispositivos digitales y las redes sociales, se opina que pocos de esos momentos compartidos son momentos auténticos. Se consideran teatralizaciones de la realidad, encuadres perfectos alejados de la realidad más tangible de la persona, una representación de uno mismo más que una comunicación de la realidad como sí acontece en los momentos no compartidos en las redes sociales. Del mismo modo, lo que se comparte a través de estas redes sociales, no es más que un encuadre estático, retocado y trasnochado de un momento que dura en el tiempo y en el espacio. Si bien este tipo de irrupción en el concepto de intimidad es sumamente importante en la construcción del individuo actual, se aleja de nuestro campo de estudio al considerarse una representación (que no una presentación) de una no-realidad en la que el individuo elige meticulosamente qué muestra de su vida (siempre de acuerdo con la moda vigente) en una diversificación, interpretación y representación de su propio yo, mientras que la performance busca y se presenta como una muestra de la realidad en su misma simpleza. En la acción performática se genera una intimidad sincera en la comunicación *cuerpo-cuerpo performer-performers*, por no mencionar que durante la misma, la artista presenta una temática que es genuinamente de su interés, accionando lejos de la representación, la estética, la fantasía y la búsqueda de un aplauso que halague su propio ego, estando sin embargo más centrada en establecer una comunicación directa y espontánea, y en la búsqueda de esa transformación vital que finalmente acontece.

### 5.3.1. El reflejo de lo doméstico en la performance. Consecuencias

En este apartado vamos a afrontar la definición del término “privado” para poder entender cómo éste influye en la performance y en consecuencia, transparenta la realidad coetánea de estas performers. Cada acción performática es producto de la vida de estas artistas, y los objetos que utilizan (como hemos podido observar) son objetos de su cotidianeidad. Una vez observamos que muchos de estos objetos son objetos que culturalmente están asociados esencialmente a la mujer

(como en el caso de la cacerola) y al discurrir de su vida doméstica, surge la pregunta ¿cuál es la diferencia entre lo doméstico y lo privado en la vida de *la* mujer?

Para poder afrontar este punto me basaré en distintas autoras<sup>497</sup> que han investigado la temática de lo cotidiano y lo doméstico desde la perspectiva de género. Si posicionándonos en el ámbito doméstico (del hogar) entendemos por privacidad el “*plegarse sobre uno mismo y disfrutar del privilegio de la reserva*”<sup>498</sup>, la definición en sí misma resalta la diferencia, aún actual, que distancia al hombre de la mujer en cuanto al disfrute de la misma. Si bien puede parecer en un primer momento que el término privacidad, que usualmente relacionamos con el de intimidad, es prácticamente sinónimo de cotidianidad, se observa en seguida que el punto de vista desde el que estamos afrontando tal definición es desde la descripción y participación que estos dos términos hacían de la vida del hombre, no de la de la mujer. Algunas de las performers entrevistadas comentaban cómo el embarazo se interponía en algunos casos a la hora de performar<sup>499</sup>; la artista Ana Gesto comentaba cómo había tenido que dejar de hacer performance al estar embarazada. Es indudablemente aterrador advertir, cuando se investiga acerca de la historia de la cotidianidad femenina, que las bases de la misma se fijaron por una normativa patriarcal que acababan por controlar la actitud (y libertad) de las mujeres a través de los espacios que éstas habitaban (el hombre como habitante y practicante del espacio público y la mujer como habitante del privado y doméstico). Normativa que comenzó a imponerse hace ya un par de siglos, y si bien, ha ido modificándose y desarrollándose poco a poco, algunas de esas normas y preceptos<sup>500</sup>, así como las definiciones que consecuentemente impregnaban la propia posición social de la mujer, siguen estando vigentes. Ya en el siglo XVIII se instituyó la idea de qué significaba privado para la mujer (noción aplicada a la vida diaria que podemos aún hoy presenciar), asociándolo siempre a lo doméstico. Esto conllevaba para empezar, una anulación de la individualidad propia entre las diferentes mujeres, al crear una masa uniforme que agrupaba a todas las mujeres sin distinción personal bajo: *la mujer en (de) casa*<sup>501</sup>. Este dato sería irrelevante si no siguiera en la actualidad la mujer como partícipe social, en lucha para poder defender su individualidad, su independencia de un canon que une hogar y maternidad como una obligación indispensable, etc., como es el caso de las artistas entrevistadas que comentaban cómo la maternidad se infiltró a la hora de poder

<sup>497</sup> Atxu Amann Alcocer (Madrid, 1961) y Soledad Murillo (Madrid, 1956) principalmente.

<sup>498</sup> Murillo, S (2006): *El mito de la vida privada*. Editorial SIGLO XXI. Madrid., p.XV.

<sup>499</sup> Todas las performers que han estado embarazadas comentan cómo el embarazo y la posterior maternidad ha afectado a su posible dedicación a la disciplina.

<sup>500</sup> “*Tras la I Guerra Mundial, todos los líderes sociales admitían que los soportes esenciales o eran solo los salarios más altos sino también mejores viviendas: “tras el trabajo, el hogar feliz”. Este planteamiento aumentó las presiones sobre las mujeres para que en 1919 abandonaran los puestos de trabajo que habían ocupado durante la guerra en favor de veteranos y volvieran a su mundo doméstico privado en el escenario de la casa suburbana*”.

Amann, A (2011): *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Editorial Nobuko. Buenos Aires., p.87.

<sup>501</sup> Ibidem.

dedicarse a la performance. Los quehaceres y actividades dentro del hogar, por ejemplo, siguen siendo concebidos como responsabilidad mayoritaria de la mujer, mientras que el hombre “ayuda” sin haber tomado aún a día de hoy, una responsabilidad o papel primordial en las actividades domésticas<sup>502</sup>. El tomar el espacio doméstico como generador y reflejo al mismo tiempo, de estructuras sociales más generales parece necesario para valorar ciertos matices de la realidad social contemporánea que viven los sujetos entrevistados; y resulta del todo pertinente desde un punto de vista antropológico, ya que, tomando una cita de Honorio Velasco “*La etnografía ha mostrado insistentemente que las distintas sociedades humanas no solo organizan el espacio sino que -y esto es lo que importa aquí- al hacerlo organizan otros aspectos de sus vidas y esto puede entenderse que lo hacen por medio del espacio*”<sup>503</sup>. Este factor está tan intrínsecamente ligado, que en ocasiones se infiltra en la normalidad de tal forma que aparece desapercibido. Tomemos el ejemplo dado de la bata que la artista Nieves Correa copió de la bata escolar de su hijo para realizarse un traje con el que performar. Recordemos cómo la propia artista comentaba que la provocación para realizar esa bata, fue la relación tan estrecha que mantenía con la misma, teniendo que lavarla todos los días. Pues bien, esta bata que Correa utiliza para muchas de sus performances<sup>504</sup>, evidencia ciertos elementos cotidianos que invaden su privacidad como mujer, y que, tal y como comentábamos, invaden aunque estas artistas no sean siempre conscientes, incluso su vida exterior al hogar.

Así, estos objetos cotidianos que las artistas utilizan, traslucen cómo en el caso de la mujer, la privacidad está entremezclada con el concepto de doméstico, dejando ese privilegio de *soledad* (dentro del hogar, pero que contamina inevitablemente la esfera pública de la mujer) al hombre, siendo aún hoy un campo a batallar por las mujeres. Cuando durante la entrevista a la performer Lucía Peirot se le preguntó por los objetos que utilizaba en sus performances (harina, cebolla, batidora, etc.), la artista me comentaba:

*“eh... sí, son cotidianos evidentemente, pero es lo que hablábamos antes, todo lo que está en tu entorno es parte de tu vida, forma parte de tu vida, son herramientas... (....) es que realmente yo me siento a gusto trabajando con estos objetos. Una cuchara, la harina, los platos... los huevos... y también sobre todo con mi cuerpo, sí, sí, sí. (...) son elementos domésticos claro. Eso es lo interesante, (...) por supuesto, que las acciones mías no serían mías si yo no fuera mujer, evidentemente. Y que los objetos con los que yo me relaciono tienen una connotación, llamémosla feminista, porque yo soy feminista, evidentemente. Y*

<sup>502</sup> Ibidem.

<sup>503</sup> M. Velasco, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Op.cit., p.329.

<sup>504</sup> Consultar fotografía en Anexos.

*defiendo la condición de mujer y a la mujer por encima de todo. Por supuesto que sí, soy feminista, pero bueno, eso ya las feministas nos entendemos. Evidentemente los recursos que yo tengo... son recursos que están relacionados conmigo, pero fíjate, yo no uso un aspirador. Para limpiar*<sup>505</sup>.

La cotidianidad, empapada del acontecer diario, puede distar considerablemente de la privacidad si miramos bajo la lupa del género y la historia de los roles establecidos para la experiencia de la misma. Esta cotidianidad en paralelo a lo doméstico entendida, como ese acontecer diario, ordinario y anodino, se rebela a través de los objetos de estas artistas, carente de privacidad, si entendemos así mismo esos objetos, como objetos domésticos de quehaceres relacionados con el hogar, que siguen empapando la privacidad de la mujer aún hoy en día. Claro que en este momento estamos hablando de un grupo determinado de objetos, pero igualmente, son objetos que aparecen en las performances realizadas por mujeres. Tomando prestada cierta idea que Jose Luis Pardo desarrolla sobre la cotidianidad como *“ausencia de sí mismo, una experiencia que su presunto sujeto no llega jamás a experimentar, y que no es indescriptible por trivial sino porque, cuando se padece, uno mismo no está allí para dar testimonio”*<sup>506</sup>. Dejando a un lado la idea a la que hace referencia el autor de que no podemos ver aquello en lo que nos encontramos inmersos, nos ayudaremos de esta cita para describir que entendida de esta manera, la cotidianidad dentro del hogar se presentaría en estas artistas como una ausencia de sí mismas, es decir, carente de privacidad, una vida no disfrutada, no vivida, a la que cuando las artistas están en su acontecer cotidiano, en su acontecer doméstico, no son conscientes de éste, perdidas en la domesticidad.

Para poder comprender mejor a lo que nos referimos, vamos a centrarnos en el análisis del espacio doméstico (*“la casa no es solamente un espacio físico delimitado por sus muros, sino que también es un territorio moral”*<sup>507</sup>) ya que es desde éste desde donde las artistas accionan (y por lo tanto de donde provienen muchos de los objetos que utilizan), por lo que entender cómo se estructura y se ha estructurado socialmente<sup>508</sup> este espacio, nos da claves para comprender la diferencia que se da entre lo doméstico y lo privado en el caso de nuestras artistas y la realidad social que reflejan esos elementos cotidianos que utilizan en sus performances (como en el caso de Peirot). La privacidad para el hombre, no representa problema alguno porque la encuentra dentro del tiempo que dispone para la misma una vez entra en la casa, desentendido casi a un nivel primordial y consustancial, de

<sup>505</sup> Lucía Peirot (Madrid). Fragmento entrevista (26/05/2016).

<sup>506</sup> Pardo, J. (1996): *La intimidación*. Op.cit., p.230.

<sup>507</sup> Amann, A (2011): *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Op.cit., p.51.

<sup>508</sup> *“Antropológicamente la casa se relaciona con los dos géneros de distinta manera. Cuando la casa se relaciona con el varón lo hace como construcción, como un objeto símbolo del poder o de su status. Cuando la casa se relaciona con la mujer estamos hablando del hogar, del espacio interior y sus necesidades físicas y psicológicas”*. Ibidem., p.51.

las tareas del hogar: *“Quedarse en casa para disfrutar de la esfera doméstica no supone ningún cambio sustantivo para las mujeres, mientras que delegar lo doméstico sí produce importantes consecuencias. Las mujeres incorporadas al mercado de trabajo no han logrado la corresponsabilidad, pero sí se sienten más legitimizadas para demandar ciertos grados de cooperación doméstica”*<sup>509</sup>. Si bien la realidad de muchos hogares tiende hacia terrenos mucho más igualitarios, podemos entrever la aún existente diferencia a través de que muchos de los objetos que las artistas utilizan sean objetos de uso doméstico para realizar labores domésticas (cacerolas, bata, hilo, batidora), en contraposición a los objetos utilizados por los performers masculinos (que no incluyen este tipo de objetos domésticos<sup>510</sup>). *“(...) al final es el objeto con el que estás trabajando constantemente. Constantemente están cerca de ti. Yo no me encierro a trabajar en un estudio...ni me siento y me pongo a escribir qué voy a hacer. Sino... además incluso cuando tengo mucho trabajo, mucho en qué pensar, igual me meto en la cocina a preparar una tarta o algo así que, que... te concentras porque estás haciendo algo pero a la vez te concentras porque le estás dando vueltas en la cabeza, y es como... como... una situación que... que me uhm.... me ayuda a trabajar, a pensar o a ordenar los pensamientos. Entonces al final, lo que está cerca de ti pues son la... los vasos, las tazas, los... objetos del día a día, los desatascadores, los vestidos... los trajes, la ropa”*<sup>511</sup>. Esto por sí solo ya es revelador, pero aún se vuelve más significativo tras el trabajo de campo, cuando observamos que estas artistas admiten con naturalidad que las performances son una parte más de su vida diaria y que por lo tanto, las ideas acerca de éstas se les ocurren en el discurrir de su cotidianeidad, y los objetos empleados son parte de esa cotidianeidad, lo que transparenta que la realidad de la privacidad de la mujer contemporánea sigue hartamente ligada a la domesticidad.

### 5.3.2. Lo cotidiano, reflejo del grado de privacidad

Resulta necesario profundizar en la terminología de lo cotidiano y lo privado respecto a la mujer desde una breve perspectiva historicista que nos ofrece un contexto para llevar a cabo una comparación con los testimonios que las acciones, elecciones y discursos que estas artistas ofrecen a través de sus performances. Esto resulta indispensable en la medida en la que la figura de la mujer y su comportamiento han sido restringidos y definidos por la relación que se establecía con el espacio en general de la casa como hogar (con los espacios dentro de la misma), y las tareas

<sup>509</sup> Murillo, S (2006): *El mito de la vida privada*. Op.cit., p.28.

<sup>510</sup> Hay elementos comunes como la aparición de alimentos (plátanos por ejemplo), la utilización de monedas o de piedras.

<sup>511</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

añadidas. A este respecto, el entender y entenderse como mujeres en casa conllevaba que la vida personal (familia) y laboral (familia y tareas del hogar) de la mujer acontecía en casa<sup>512</sup>, no había una ruptura entre ambos como acontecía con el hombre, lo que provocaba y provoca que la privacidad que uno encontraba en el reposo del hogar, lejos del trabajo y la vida pública, en consecuencia con la normativa y repartición de los espacios, fuera negada a la mujer que carecía de la misma, siendo irremediamente su vida, una vida al cuidado de. “*La identidad personal y la social dividen espacialmente el mundo del individuo*”<sup>513</sup>. Efectivamente, si entendemos que la *privacidad aparece en la historia como sinónimo del cultivo de la individualidad*<sup>514</sup>. Este cultivo es llevado a cabo en el hogar, se entiende por qué la mujer carecía del mismo, al ver irremediamente yuxtapuestos lo privado y lo cotidiano. La disposición de los espacios en la casa a través de una jerarquización de género, así como la distribución utilitaria de los mismos dividida en géneros, definía la posición y reglamentaba consecuentemente a través de la libertad, el comportamiento de cada uno de los congéneres. Según la autora Soledad Murillo, esto crea dos tipos de privacidades, la disfrutada por el hombre y la disfrutada por la mujer. La primera, la autora la define como la *apropiación de sí mismo*<sup>515</sup>, es decir, el retiro puntual y elegido de la vida pública, para disfrutar de un tiempo propio, para uno mismo. La segunda, que era la disfrutada por la mujer la denomina como *privación (de sí)*. Es decir, esa privacidad que remite al terreno doméstico invierte precisamente el término privacidad, conllevando que la mujer, efectivamente, esté privada de ese momento para sí propia, teniendo una presencia constante en el ámbito doméstico (familiar, personal y laboral), y por lo tanto, no pudiendo sustraerse de las tareas de demandas de los que la rodean, “*Tratándose de mujeres, la privacidad cambia de signo y se convierte en un conjunto de prácticas que tienden al desprendimiento de sí, más próximas al dominio de la domesticidad. (...) Precisamente la mujer, más que preservarse, se ofrece como solucionadora de problemas. Ejerce una presencia continuada en el hogar*”<sup>516</sup>. De manera que para la mujer, doméstico (cotidiano en hogar) era sinónimo de privacidad (no como soledad o individualidad, sino como apartada del mundo exterior). Este tipo de privacidad doméstica que entiende la casa, el hogar, como lugar doméstico que no privado para la mujer, destinada a vivir ese inmueble como una extensión que rebelaba la propia moralidad y dedicación de la esposa, y que la mantenía privada de relaciones con el mundo exterior, llegó a desencadenar hasta diferentes tipos de enfermedad catalogadas como la enfermedad verde o la enfermedad blanca, propia de las mujeres) que por una vergüenza exagerada

<sup>512</sup> “*La opinión de varios colectivos de mujeres sobre su vida privada era fuertemente ligada a su acontecer doméstico*”. Murillo, S (2006): *El mito de la vida privada*. Op.cit., p.XVI.

<sup>513</sup> Goffman, E. (1986): *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

<sup>514</sup> Murillo, S (2006): *El mito de la vida privada*. Op.cit., p.XVI.

<sup>515</sup> Ibidem. pXVI

<sup>516</sup> Ibidem p. XVII

a ser vistas, no salían jamás de sus casas<sup>517</sup>. “*La línea que separa lo privado de lo público es también la que separa la feminidad respetable de la desviada*”<sup>518</sup>. Si bien es evidente que la posición de la mujer actualmente es más holgada y su figura es más dueña de su tiempo (debido a la incorporación de la mujer a los estudios universitarios, al mundo laboral y las luchas feministas), es también igualmente evidente que muchos de estos pensamientos siguen impregnando el día a día de las mujeres y la figura de la misma sigue asociándose culturalmente con el hogar. “*El espacio doméstico reconoce a la mujer como su responsable*”<sup>519</sup>. Podríamos decir que el problema sigue también estribando en que las líneas divisorias entre lo doméstico y lo privado, entre la intimidad y lo doméstico, están aún tan borrosas que se contaminan. Esto lo hemos visto plasmado en esos objetos cotidianos ya antes mencionados.

A este respecto, parece apropiado exponer un ejemplo obtenido gracias a la asistencia a grupos de costura formados por mujeres<sup>520</sup>. Finalmente se asistió mayoritariamente a uno en particular donde las mujeres, amigas, familia o amigas de amigas, se reunían delante de una mesa y cosían durante un par de horas en compañía, hablaban y se daban consejos, aprendiendo unas de otras.

Innumerables fueron las veces que estas mujeres traían los pantalones de los maridos para subir el bajo, como realizaban trajes para los nietos o los hijos (dependiendo de la edad). Sus temas de conversación, así mismo, circulaban alrededor de la temática de la familia (rumores, historias, enfermedades, etc.), recetas de cocina, trucos de belleza y alimentación (siempre había dulces que más de una se negaba en un principio a tomar por estar a dieta, pero finalmente comían todas), además de consejos sobre la costura en sí misma, cuando había entre ellas mujeres trabajadoras. Resultó ser un reflejo viviente (en vivo y en directo) respecto al poso que este tipo de normativa ha creado y sigue creando. “(la mujer) *dedicará su atención al cuidado del otro, se preocupará por las necesidades materiales y afectivas que requieran los miembros de la unidad familiar. Toda actividad pensada en singular, o para su propio beneficio, será un privilegio cuando no una excepción*”<sup>521</sup>. En estas reuniones se podía apreciar la falta de corte entre lo privado y lo doméstico; ciertamente las mujeres hablaban de su vida cotidiana y sus intereses y preocupaciones que estaban enfocadas constantemente a lo doméstico, fallando la (necesaria) ruptura respecto a la presencia del hogar, que como un espectro que se preservaba a través de sus preocupaciones y discurso y contaminaba así, un momento que podríamos denominar como “privado”, al ser una reunión lúdica entre amigas. La actividad de la costura, terreno amplio y creativo, era utilizada y enfocada a ese ser

<sup>517</sup> R. Sennet (1974): *El declive del hombre público*. Península. Barcelona.

<sup>518</sup> Duncan, C., (2007): *Rituales de civilización*. Nausícaä Edición Electrónica.

<sup>519</sup> Murillo, S (2006): *El mito de la vida privada*. Editorial SIGLO XXI. Madrid., p.49.

<sup>520</sup> Como parte del trabajo de campo, al comienzo de la investigación, y siendo conscientes de este tipo de objetos utilizados, se juzgó conveniente, asistir a grupos de mujeres que nada tuvieran que ver con el mundo del arte. Como los primeros objetos que se repetían y en los que se reparaba, eran objetos relacionados con las labores o la costura, pareció oportuno asistir a diferentes grupos de costura para observar posibles paralelismos.

<sup>521</sup> Ibidem, p.XXII.

la cuidadora; la mujer se presenta como una extensión del resto (hijos, marido, nietos), alimentadora y cuidadora: no hay un desprendimiento para poder, en un momento dado ser solo *ella* misma. Se creaba así una masa uniforme de mujeres a través de las aspiraciones que ofrecían tanto para con la actividad así como dentro de la conversación que giraba en torno a unas preocupaciones compartidas, preocupaciones sobre otros, donde la individualidad de cada mujer quedaba desdibujada en la bruma de las necesidades ajenas.

En suma, el término doméstico, en el colectivo cultural, se ve abocado aún hoy a remitir directamente al término *mujer*. Es una evidencia aún hoy en día tal y como podemos apreciar en el ejemplo dado de las reuniones de costura, que es difícil disociar la imagen o idea de la mujer del espacio doméstico. *“Desde pequeñas, los modelos femeninos no dejan lugar a dudas: madres, tías, abuelas se desenvuelven en el interior, hacen suyo un territorio desprestigiado socialmente, por mucho que lo ornamenten y embellezcan, como si se tratara de una compensación simbólica. La casa es la prolongación de una misma”*<sup>522</sup>. Su reclusión dentro de ese espacio doméstico y el consecuente aislamiento centrado en el cuidado de ese espacio (siguiendo unas reglas impuestas determinadas dirigidas al mismo) y por extensión a la custodia del ámbito familiar, así como la manutención del orden emocional como físico del hogar es lo que en primera instancia define las relaciones y el tipo de objetos con los que la mujer va a convivir y que vemos frecuentemente reflejados en la performance.

La consecuencia de este tipo de concepción que enlaza privado-doméstico es la no interrupción entre la vida privada y la doméstica de la mujer. Como se puede apreciar en el ejemplo dado de los grupos de costura, las mujeres participantes continuaban tanto en sus acciones como en sus conversaciones en dicha actividad, en principio lúdica, con su vida doméstica; los límites entre privacidad y domesticidad aparecen completamente diluidos. *“desde una perspectiva masculina, se refiere al que tiene que ver con el recogimiento del varón en la vida familiar, pero al margen de obligaciones y prestaciones públicas. Un segundo tratamiento se desarrolla en el hogar, con la familia y las necesidades que ésta genere. (...) Tratándose de mujeres, la privacidad cambia de signo y se convierte en un conjunto de prácticas que tienden al desprendimiento de sí, más próximas al dominio de la domesticidad”*<sup>523</sup>. Siguiendo lo dicho por Soledad Murillo, los hombres cuando llegaban a casa, se desprendían de la mayoría de sus obligaciones, mientras que las de las mujeres continuaban, no había interrupción, trabajaban hasta irse a dormir. El hombre tenía una ruptura en su vida: la laboral y la doméstica, y ésta última remitía a la privacidad y la relajación en

---

<sup>522</sup> Ibidem, p.25.

<sup>523</sup> Ibidem, p.XVII.



el hogar: lugar en el cual él no intervenía activamente, lugar de recogimiento y en el que recibía cuidados. “(...) *no hay lugar a dudas sobre los modelos que sostienen el ideal masculino y el femenino, cuyos aspectos esenciales descansan en una relación complementaria: asertividad e independencia, frente a la sensibilidad hacia las necesidades de los otros: a escuchar las voces de los demás, a tener en cuenta el juicio ajeno antes que el propio. La autonomía e individualización han estado subordinados al papel de ayudante, nutriente y compañera*”<sup>524</sup>. No es de extrañar que las performers utilizaran y sigan utilizando la acción performática para desquebrajar estos patrones asfixiantes que sienten como ajenos, pero de los que les es, lamentablemente muy difícil escapar. “(...) *Entonces mi relación con los objetos es siempre la justa y la necesaria. Siempre intento... escoger objetos que sean muy significativos, que tengan un poder simbólico y que sean... importantes*”<sup>525</sup>.

Por otra parte, nos encontramos al mismo tiempo con la reapropiación de ciertas actividades, de nuevo nombraré la costura, que precisamente por ese bagaje que las relaciona con la opresión femenina dejaron, gracias a los movimientos de liberación de la mujer, de gozar de cierta popularidad<sup>526</sup>. En *Casting off my Womb* (Darwin City, 2013) la artista Casey Jenkins tejía una bufanda de lana blanca que iba sacando de su vagina, donde previamente había metido el ovillo. “*Si miras una vulva, te das cuenta que solo es parte de un cuerpo. No es nada que escandalice o dé miedo. Nada va a salir corriendo a devorarte*” La performance se realizó durante 28 días seguidos correspondientes a los 28 días del ciclo de la mujer, registrando los cambios respectivos del ciclo. Esta acción de coser una bufanda es una acción doméstica (privada), que históricamente se relaciona con la mujer. Jenkins por el contrario, realiza esta acción en público y precisamente utiliza la combinación privada-pública, al realizar esta acción doméstica en público, para mostrar algo íntimo y prohibido. Por no hablar de cómo mancha la bufanda con su sangre menstrual (contaminación).

---

<sup>524</sup> Ibidem, p.XXI.

<sup>525</sup> Beatriu Codonyer (Madrid). Fragmento entrevista (08/04/2016).

<sup>526</sup> Aunque desde los años 60 fueron ocasionalmente rehabilitados por algunas performances como Judy Chicago en “Dinner Party”(Museo de Arte Moderno de San Francisco 1979), en la que la artista invitó a diferentes mujeres, desde personajes históricos a artistas contemporáneas a cenar alrededor de una mesa en forma de triángulo equilátero. En cada lado, estaban puesto los servicios de mesa (13) con el nombre de un personaje femenino famoso (Virginia Woolf, Leonor de Aquitania, etc) para cada servicio. Bajo la mesa se encontraban 2000 piezas de cerámica blanca en la que se encontraban 999 nombres de mujeres que, aunque desconocidas o relativamente desconocidas, han contribuido de manera relevante en la historia femenina.



Fig.19. Casey Jenkins en *Casting off my womb*<sup>527</sup>.

Es interesante observar esa reapropiación de ciertos materiales y acciones por parte de la mujer; cómo desde hace años hay ciertos elementos correspondientes a esa vida doméstica de la mujer, como el tejido, que son utilizados por las feministas en sus reivindicaciones artísticas<sup>528</sup>.

Aunque como veíamos, estas artistas, son conscientes de algunos de estos parámetros, otros más sutiles como aquellos referentes a ciertos elementos cotidianos<sup>529</sup> más propios de las performances femeninas que masculinas, evidencian que la realidad cotidiana de estas mujeres (y por extensión de la mujer española) y la definición del término mujer, sigue asociado actualmente a lo doméstico.

*“(...) creo que vivimos de una manera muy inconsciente. Creo que no actuamos... creo que no actuamos realmente desde el consciente, o no queremos tener una conexión muy profunda con eso consciente. Veo mucho miedo ahí, y la cotidianeidad es básicamente eso, está llena de... de actos y objetos que usamos porque... ¿por qué? .... me gustaría que la gente dijera ¿por qué?”<sup>530</sup>.*

Con todo, algo que resulta esencial y es en parte para lo que se ha desarrollado el término privado y doméstico en este capítulo, es que estas artistas están accionando a través de actividades consideradas como tabúes, o que siguen estando enmarcadas y abandonadas al territorio de la intimidad y privacidad femenina (doméstica). Y cuando se dice accionar, se dice mostrar en público. Respecto a este mostrar, no solo se habla de una acción en sí, sino de los objetos y

<sup>527</sup> Fotografía tomada de la web de la propia artista (casey-jenkins.com) y archivada el 03-08-2017.

<sup>528</sup> Tal como el ejemplo de Jenkins con la lana, Benalba con los alfileres o Seara con el camisón blanco. Son, efectivamente, elementos que forman parte de ese segundo grupo de objetos socialmente considerados como *femeninos*, a través de los cuales las mujeres entablan un diálogo entre el pasado y el presente para adueñarse, a través de la acción performática y el significado simbólico que donan a dichos objetos, del futuro, es decir, es un acto de apropiación del término *mujer* a través de la misma búsqueda.

<sup>529</sup> La cacerola de Gesto o el delantal o bata de Correa

<sup>530</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

elementos que se implican en la muestra. Elementos, como la sangre menstrual. De este modo, el ejemplo de *Limpia y Pura* de Seara, o el de la performance de la australiana Jenkins, son muestras del uso que hacen estas artistas de la performance como herramienta de conquista. En estos dos casos citados por ejemplo, estas artistas hacen hincapié en mostrar la sangre, material tabú por su cualidad que lo significa como un material contaminante. Pero no se trata únicamente la muestra de la sangre, sino la muestra de una sangre de mujer (en el caso de Jenkins directamente menstrual<sup>531</sup>), dirigida a normalizar un elemento que incluso actualmente, sigue siendo, ya no solo rechazado, sino negado (en su propia existencia)<sup>532</sup>. Este tipo de acciones rebelan que dentro de la performance no hay límites respecto a la intimidad, ya que se muestra en público acciones y objetos (como el cuerpo desnudo de una mujer madura desnuda) destinados, en el acontecer de la vida corriente, al escondite o cobijo que ofrece la intimidad de nuestras casas.<sup>533</sup> Y esa falta de límites, o mejor dicho, esa posibilidad del juego con los propios límites, convierte la performance, para estas artistas, en la herramienta perfecta de experimentación. Una experimentación, que respecto al género, abre la puertas para re-definir, en la misma búsqueda y proceso, el concepto de cómo sienten y cómo es ser mujer en la sociedad contemporánea.

Parte de la relevancia respecto a esta búsqueda de nuevos conceptos estriba, por supuesto, precisamente en que gran parte de estas muestras son secundarias (no del todo intuitivas por parte de las artistas incluso<sup>534</sup>). Indicios secundarios que no son retos frontales provenientes de un discurso feminista directo, sino que son más bien pequeñas señales, como las migas de pan que Hänsel y Gretel seguían para encontrar el camino de regreso a casa, que solo si las seguimos podemos darnos cuenta de estar frente a un indicio de algo más grande, no frente a una cuestión únicamente personal. Estas artistas arrojan, a través de sus acciones (una muestra aumentada y descontextualizada de una cotidianeidad femenina contemporánea), esas migas de pan a un camino invisible (como si de una Vía Láctea se tratara) que es el entramado de la realidad cultural contemporánea. “*Nuestra época tantea su realidad ante las posibilidades de un des-orden radical*

<sup>531</sup> “Aparece también el trato preferente a los genitales de la mujer, para la que se crean productos de “higiene íntima femenina” destinados a la limpieza de los fluidos vaginales.... que la compresa no se note, no traspase, no huela... salva slips para esos otros días, que no se manche, que no se mueve, desodorantes íntimos y todo tipo de objetos y prótesis para la adecuada limpieza femenina interior: ¿a qué huelen las nubes?, ¿cuál es el sexo de los ángeles?”. No hay mejor ejemplo que ese eslogan de compresas de Evax de “¿a qué huelen las nubes?” para darnos cuenta de la normativa a la que se ancla la no-realidad de la mujer contemporánea.

<sup>532</sup> De hecho, estas normas han ido variando en nuestra sociedad occidental de a poco, trazando el primer cambio hace tan solo tres siglos.

<sup>533</sup> “(...) la desnudez que había sido algo cotidiano, desaparecerá coincidiendo con el proceso equivalente de dejar de hacer las necesidades en público. El sentimiento de vergüenza aparecerá junto con los utensilios de la civilización; la gente utilizará una vestimenta nocturna para irse a la cama, el tenedor para comer y el pañuelo para la nariz. El cambio en la limpieza personal se deberá a la transformación en nuevo uso de la ropa interior (...). Toda Europa se ve afectada por una vasta empresa de moralización en la que retomando los principios negros y tristes de San Agustín, el ascetismo se convierte en valor supremo”. Amann, A. (2011): *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Op.cit., p.63.

<sup>534</sup> Como es el caso de los objetos que ellas consideran cotidianos y no se dan cuenta de la carga de historia femenina que acarrean. Consultar p.151.

*(...): la mujer se piensa. Esta auto-constitución en espacio de pensamiento desencadena una alteración sin precedentes en la noción-de-realidad de lo humano (...) el del pensamiento de la mujer que busca una identidad propia. Ahí se instala la posibilidad de des-orden, en la constitución de un deseo que, por su misma presencia, ha empezado a diluir el orden establecido de los signos, a despojarlos de su carácter determinante, definitivo y “natural”. (...) un deseo de la mujer por encontrarse como mujer”*<sup>535</sup>.

Para finalizar, aún hoy en día podemos observar que si analizamos, a través de las temáticas y la mayoría de los objetos utilizados por las performers entrevistadas, la vida cotidiana de la mujer en el hogar, privado sigue diluido con doméstico. Fuera de los objetos comunes utilizados dentro del mundo performático y que ya comentábamos en la primera parte del capítulo, tanto los objetos cotidianos escogidos inconsciente o naturalmente, así como los elegidos con el propósito de acompañarlas en la narración crítica de una realidad despreciada (como en el caso del camisón de Seara), son reveladores de la realidad femenina contemporánea. De igual forma, que el público presente sepa conectar con esos objetos utilizados como propios de una cotidianeidad femenina (tal y como pasaba con el maquillaje y los tacones de Pellicer<sup>536</sup>) nos habla de la cotidianeidad de los integrantes del propio público. Es evidente, que la respuesta de pensamiento en el imaginario cultural (y la experiencia cotidiana al que remite) del público presente hacia esas ollas o *potas*<sup>537</sup> que utilizaba la artista Ana Gesto es distinta en las mujeres que en los hombres, mostrando a través de la elección natural de esos objetos cotidianos, cómo se encuentra la actual cotidianeidad de la mujer española.

---

<sup>535</sup> Lorite, J. (2010): *El orden femenino: origen de un simulacro cultural*. Edit.um. Universidad de Murcia., p.11.

<sup>536</sup> *Beauty tips*. 2015, Tampere.

<sup>537</sup> La artista al ser gallega llama potas a las ollas.



## 6. EL DOLOR EN LA PERFORMANCE.

*“Sin sacrificio no hay fiesta”*

Friedrich Nietzsche

El dolor es un elemento indispensable a la hora de afrontar un estudio sobre la performance. Si bien encontramos varios escritos sobre el dolor físico en esta disciplina<sup>538</sup>, la mayoría de los mismos se centran en la descripción propia del dolor físico y la extravagancia del mismo. A pesar del enorme interés que estos enfoques tienen, en esta investigación se ha centrado el estudio lejos de una estética del dolor, al observar que este aspecto carece de importancia en comparación a la evolución que el empleo de éste ha tenido en la disciplina, como la trascendencia dentro de los significados culturales que las acciones femeninas conllevan.

El objetivo principal de este capítulo, no es únicamente el estudio del dolor físico a través de la autolesión, ya que éste se muestra para nuestro caso, a través del trabajo de campo que se ha realizado, menos sustancial debido a diversas razones, entre las que destaca el hecho de que no todas las artistas entrevistadas se autolesionan. Por el contrario nos vamos a centrar en realizar una aproximación al dolor emocional que esta vez sí, todas las artistas padecen durante la consecución de una acción performática, desplegando un acercamiento a la complejidad que éste entraña y por qué se revela imprescindible para las artistas entrevistadas. De hecho, frente a la muestra de la lesión física como traducción de un dolor emocional extremo, encontramos que, actualmente y tal y como vamos a desarrollar a continuación, las artistas se centran, priorizando, en la comunicación con el público, y en el discurso de problemáticas personales, lo que provoca una aproximación de esta práctica hacia la intimidad y la vulnerabilidad, tal y como acontecía con la utilización del desnudo. Por ello, ante todo comenzaremos afrontando el concepto de vulnerabilidad, un elemento poco estudiado en la disciplina y que se muestra indispensable como base para la comprensión global de lo que entraña el padecimiento durante una acción.

---

<sup>538</sup> Como el texto de Pilar Montero (2000): “El cuerpo en peligro”. *Arte, Individuo y Sociedad*, o la obra de Erika Fischer-Lichte (2001): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

## 6.1. Concepto de vulnerabilidad

*“Un intelectual dice una cosa simple de un modo difícil.*

*Un artista dice algo difícil de un modo simple”*

Charles Bukowski.

En primer lugar no podremos obviar la cadena de elementos entrelazados e interdependientes que conforman la performance. Habrá así mismo pues que recordar que la artista cuando acciona, lo hace en estado de *inmersión*<sup>539</sup>, y por lo tanto es, en ese momento, objeto-cuerpo<sup>540</sup> en acción. Esta circunstancia hay que tenerla presente para poder afrontar este capítulo y entender primeramente que este estado, categorización y caracterización de su propio cuerpo como objeto la libera de los límites que dirigen su rutina y la permite consecuentemente, realizar acciones con el mismo, que en otras ocasiones, evidentemente, no llevaría a cabo o incluso, eludiría. Si bien la vulnerabilidad sí es una condición física y emocional que es escogida por la propia artista, es ese estado de *inmersión* el que posibilita que la artista<sup>541</sup>, una vez dentro de la acción en sí, sea capaz de ejecutar actos que en un estado de conciencia normal no llevaría a cabo. *“O sea puedo... llegar... uhm... a ver, obviamente no me voy a romper un brazo ¿no?...pero...que... que igual.... sí... la idea de...hay artistas que... Orlan... hay artistas que llegan a un extremo que ya ahí es como...no, ahí no. pero sí es cierto que... que me he llegado a poner en situaciones eh... como más límite y...tomar conciencia cuando he terminado una performance y decir... ¿por qué tengo cardenales no? Pues a lo mejor.... porque.... durante la acción... la acción en sí, el grado de intensidad que ha ido tomando, me ha llevado... a... a.... hasta ese extremo ¿no? O sea... puedo...puedo llegar a... a... un estado de discomfort alto... y...y... darme cuenta de eso cuando ya he terminado ¿no? Cuando estoy más en... en... pues eso... en la observación, y decir... ¡aja!... o sea como que... me posee un poco la propia acción en sí ¿no?”*<sup>542</sup>.

¿A qué nos referimos por vulnerabilidad? Aunque nuestra investigación no es un trabajo en lingüística, se considera muy interesante en este caso en particular el tomar el origen etimológico de

<sup>539</sup> Supra, p.75.

<sup>540</sup> Objetualización del cuerpo, necesaria para poder indagar en presente a lo largo de la acción performática.

<sup>541</sup> *“Entonces.... pues lo que puede... existir más.... de un modo más evidente de la idea del... de mujer o de femenino tal vez sea... la sutileza. La sutileza me interesa mucho; la fragilidad.... me interesa mucho también. Y no sé si estos temas me interesarían si no fuera mujer. Pero... pero me interesan. (...) porque... creo que no se quiere mirar de frente... y...y... creo que solo se puede transformar si la miramos de frente. (...) me interesa la fragilidad. Como... nt... como por un lado, para evidenciar la fragilidad que a todos nos habita y por el otro para...nt... para hacer ver que ni siquiera es frágil, de alguna manera...por eso digo... que se transforma”*. Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>542</sup> Azahara Gagaliot (Córdoba) Fragmento de la entrevista realizada a la artista (31/03/2016).

la palabra, ya que se considera da una idea certera de lo que vamos a tratar. Vulnerabilidad, vocablo derivado del latín *vulnerabilis*, está formada por *vulnus* (sustantivo) que se traduce como “herida”, -*abilis* (partícula) para “que puede”, dando como posible traducción “*aquello que tiene la potencialidad de ser dañado*”<sup>543</sup>. Así, hablamos de vulnerabilidad<sup>544</sup> en la performance refiriéndonos al estado físico y emocional que la artista escoge<sup>545</sup>, y en el cual se introduce, aceptando con él el riesgo (potencialidad) posible para su propia seguridad dentro de una acción performática<sup>546</sup>. De hecho, la propia artista cuenta con este estado de vulnerabilidad ya cuando escoge la temática y piensa en la acción en sí. La artista Keme Pellicer me describía cómo antes y durante la acción performática *Beauty Tips* (2015) se acordaba de su hermana<sup>547</sup> quien sufre una situación de enfermedad grave que la está enfrentando al concepto de identidad y feminidad. “*Yo es que a mi hermana la quiero muchísimo, a mi hermana (...).son unos cambios tremendos (...).lo está pasando.....nt... muy mal, y se tiene... pero se acepta a sí misma y está luchando, y yo estaba pensando en mi hermana y ... y pensando en la subnormalidad que hacemos de estos maquillajes de.. tengo que ir estupenda a trabajar...es que... cómo podemos ser tan idiotas, ¡¡cómo nos podemos hacer tanto daño a ver!!(...) entonces pues claro, me acordé mucho de ella y saqué muchas... y saqué muchas fuerzas de ahí, en ese momento me hubiera gustado que ella... que ella estuviera... que ella estuviera allí, porque me parece que lo que yo hice, es un grano de arena comparado con... con lo que muchas mujeres soportan a diario*”<sup>548</sup>. Esta vulnerabilidad está lejos de un posible paralelismo con el concepto de fragilidad, si entendiéramos aquí la fragilidad como debilidad. Por el contrario, y como vamos a poder ver, la vulnerabilidad de la artista durante la performance es un episodio de poder que favorece la comunicación con el otro y la transformación vital. Podríamos decir, que es la condición más constante en el transcurso de una acción performática, y de esta misma condición o forma de estar, se adueña la propia artista de manera consciente.

<sup>543</sup> Deconceptos. Com [consultada el 10-02-2017]

<sup>544</sup> “*Vulnerabilidad es la cualidad de vulnerable (que es susceptible de ser lastimado o herido ya sea física o moralmente)*”. definición.de (web) [10-02-2017]. Específicamente, la Rae (Real Academia Española) lo define como *cualidad de vulnerable*, siendo la definición de vulnerable: (adj) *Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente*.

<sup>545</sup> Es esencial tener en cuenta, como vamos a ver en el desarrollo de este capítulo que este estado de vulnerabilidad es efectivamente escogido por las artistas que performan. Distinguirlo de la acción en sí misma es, para estas artistas impensable debido a la realidad de la acción performática. En las entrevistas realizadas, la mayoría de las artistas extrañaban la conversación sobre el dolor físico o emocional sufrido durante las acciones, para ellas tan inseparable de la propia inestabilidad del acontecer mismo de una performance.

<sup>546</sup> “*(...) bueno, creo que muchos de los que... de los artistas queh hacen performance, has tenido... vidas interesantes, y experiencias pues... intereasntes también, muchas veces traumáticas. Y sabes puedes conectar con esa situación haciendo lo que haces. A veces de hecho, es lo que estás haciendo. ¿No? Conscientemente. Estás conectando con esa situación, pero no sabes a qué te va a derivar. Entonces eh... es peligroso a nivel... es peligroso a nivel psicológico para mí porque te puedes... te puedes perder ahí.*” Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>547</sup> De la que su situación personal fue en gran parte precursora para la ideación de esta pieza.

<sup>548</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).



¿Por qué es importante la vulnerabilidad en la performance? Para poder comenzar a responder a esta pregunta, habrá que comprender que la vulnerabilidad, tal como el estado e *inmersión*, conecta con la realidad del acontecimiento, por lo que es en sí misma otro de los puntos de anclaje entre la performer y la realidad de sí misma, y por lo tanto, de guía en la búsqueda de *sí misma*. En adición, la vulnerabilidad lleva por sí misma la relación de la mente de la artista y su propio cuerpo. Por último habrá que comentar que las artistas no la formulan como tal, sino que es otro punto de la performance que al ser vivenciado, parece conllevar una dificultad de concreción por parte de las entrevistadas. Así, y tratando de dar una respuesta a la pregunta formulada, las razones que le dan ese peso de valor o importancia a la vulnerabilidad en una acción, son varias, para empezar, podemos afirmar que esta condición separa a la performance del resto de disciplinas artísticas: cuando un artista pinta un cuadro o realiza una fotografía, hay una separación física y emocional entre el momento de realizar la pieza y el momento de exponerla ya terminada y de exponerse uno mismo (y esto último es opcional) ante el público. “*Muchas veces (...) no sabes si el público va a venir... otras a lo mejor son en la calle... y... bueno... cada uno... bueno es que en la calle cada uno... (...) Tú al público le estás notando. Si... si está bien, si está mal, si está... aburrido, si reacciona bien, si reacciona mal... y según ellos vayan haciendo, tú también vas haciendo. A veces te sorprenden y hacen algo que te deja...*”<sup>549</sup>. Por no decir que la pieza en sí está separada físicamente del artista, mientras que en la performance la pieza está viva y es la propia performer quien está mientras el público la contempla. Del mismo modo, en el teatro o la danza, que sí cuentan con el elemento de la presencia corporal, como ya hemos visto, lo que se representa es una obra ajena al actor o bailarín que la lleva a cabo. Por el contrario, en la performance, la artista *abierta en canal* podríamos decir, habla de una problemática que la afecta a nivel personal, lleva a cabo su pieza en directo, y es testigo al mismo tiempo de las reacciones de la gente mientras acciona.” (...) *mis acciones reflejan mucho mi vida ¿Vale? Yo considero... y la gente que me rodea que mi vida no es fácil. Bastante agradable, no es una vida placentera... yo creo que todo lo que yo hago tiene que ver en relación directa con lo vivido, con lo pensado y con lo accionado. Y aquí cambio la palabra accionar, por hacer ¿vale? Es como... estar en un... hacer presente ¿no? Entonces... como todo está relacionado con mi vida...*”<sup>550</sup>.

Para acercarnos un poco más al concepto pondremos un ejemplo de una performance que la artista Nieves Correa, comentaba durante la entrevista. En ésta, llevada a cabo en Holanda, Correa accionó

<sup>549</sup> Analía Beltrán (Castellón) Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>550</sup> Lucía Peirot (Madrid). Fragmento entrevista (26/05/2016).

durante una semana entera y en ella, necesitaba la colaboración activa del público que iba pasando por delante: “*se me ocurrió montar una especie de oficinita e iba preguntado a la gente durante todo el festival que duraba una semana: is art the question of art? Que es una tontería, una tautología... ¿es arte cuestionar el arte, o la cuestión del arte?, además como cada uno éramos de un lugar también era utilizar una frase en inglés que realmente nadie sabía exactamente qué significaba ¿no? Y realmente yo me lo propuse, y estuve la semana entera haciéndolo, pero fue un trabajo muy difícil porque a la gente no le gustaba participar, le costaba trabajo, era como una sensación a veces como de rechazo a... a la performance, y... realmente eso como que me... me... creó como una especie de trauma*”<sup>551</sup>. Dejando a un lado el factor de la falta de participación del público, nos centraremos en lo que se refiere a la vulnerabilidad de Correa en la acción. Este ejemplo, de hecho, nos revela de manera clara una de las razones menos obvias por las que es tan interesante la vulnerabilidad en la acción performática: las artistas, vulnerables, están siempre presentes y por lo tanto perciben en presente los gestos del público, sus maneras de hablar, sus críticas y prejuicios, su participación, sus auxilios y sus ausencias. Están exponiendo y compartiendo físicamente y en presente, una temática que las conmueve y a través de la cual está surgiendo ese intercambio con el público. En ese estado de vulnerabilidad, la dependencia con el acontecimiento está íntimamente ligada, de ahí que Correa se sintiera rechazada y abandonada. Es un hecho, que ese estado de vulnerabilidad, entreabre las grietas emocionales de las artistas durante la acción, lo que conlleva que perciban simultáneamente la información que el público aporta. La inseguridad previa que sienten ante el saber que van a enfrentarse a este tipo de situaciones, es una inseguridad en cierta medida, compartida con otras disciplinas como el teatro y la danza, si bien la diferencia estriba principalmente en que la inseguridad de estos actores (entrelazados con la ficción) está fundada en el que la obra salga según lo ensayado y en que tenga una buena acogida, mientras que en la performance, si bien hay esa inseguridad respecto al agradar, está más dirigida a la incertidumbre de la propia disciplina, dentro del estar presentando una temática personal e íntima. Por no mencionar ya, que la performance va ligada íntimamente a la actitud del público<sup>552</sup>, actitud que la misma artista desconoce.

<sup>551</sup> Nieves Correa (Madrid) Fragmento entrevista realizada (29/04/2015).

<sup>552</sup> ” *El deseo de ser reconocido por los otros es inseparable del ser humano. (...) No se trata, en efecto, sencillamente de satisfacción o de amor propio, más bien es solo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede construirse como persona*”. Agamben, G. (2011): *Desnudez*. Op.cit., p.63.



Fig.20. Keme Pellicer en *Lat. Mutare*<sup>553</sup>.

Ejemplos extremos de vulnerabilidad los encontramos en performances como *Rythm 0*<sup>554</sup> de la artista Marina Abramovic, en la que se presentaba desnuda delante de un público que contaba con diferentes instrumentos para interactuar con ella<sup>555</sup>. Un ejemplo menos extravagante pero igualmente impresionante lo encontramos en la acción ya mencionada de la artista Keme Pellicer lleva a cabo una vez se había trasladado a vivir a Finlandia<sup>556</sup>. *“Había un chaval... que... pues iba más pedo que Alfredo. Pues yo no sé si tú sabes cómo beben los nórdicos, pero es una barbaridad. Es una cosa... terrible. Y claro... pues el chaval... no entró... en ese modo que a mí me hubiera gustado, pero también fue interesante ver la reacción, porque él lo que estaba intentando es llevarme a la cama. Y cuando nos despedimos me lo... me... me habló en inglés, porque estaba prohibido hablar en inglés, me habló en inglés y me dijo “espero verte de nuevo en mi cama y tal”, y luego volvió con una rosa y tal. Pues bueno... ¿sabes? Tú estás en ese estado mental en el que... esas cosas pueden suceder, o algo peor ¿sabes?”*<sup>557</sup>. La artista en ese estado vulnerable de esfuerzo anímico tropieza con una persona que está ebria y que utiliza la acción de manera banal. Pero Pellicer sabe encajar lo disonante como parte de la comunicación y de la acción que acontece. Aun así, ese estado de vulnerabilidad en el que las artistas accionan ligado indisolublemente a la performance, da entrada inevitablemente a cierta inestabilidad emocional, factor que refuerza el

<sup>553</sup> Fotografía sacada de un fotograma del vídeo colgado en la web de la propia artista (kemeitade.com) y archivada el 30-11-2017.

<sup>554</sup> Nápoles, 1974.

<sup>555</sup> Un total de setenta y dos elementos elegidos por la artista como un látigo, un peine, sal, clavos, uvas, una cuchara, un cuchillo, cerillas, etc. La artista dio instrucciones específicas a los organizadores de la sala de no interrumpir bajo ningún concepto la performance y ésta se prologó desde las 20.00h hasta las 2.00h de la madrugada.

<sup>556</sup> Para recordar, en ella, la artista invita al público a hablar en su lengua nativa. Uno a uno se van sentando frente a la artista y mantienen una conversación cada uno en su lengua, sin entenderse. La artista se encuentra en un estado de vulnerabilidad emocional al estar tratando el aislamiento que la agobia de ser una inmigrante en un país extranjero del que desconoce el idioma y donde las reglas de interacción social son muy diferentes a las españolas.

<sup>557</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

estado liminal<sup>558</sup> de la artista durante la acción. Pellicer, valientemente “recrea” esa sensación de angustia presente en su vida diaria del momento, en su momento vital concretamente, de estar delante de una persona a la que no entiende intentando comunicarse, pero al mismo tiempo, controla el momento que al estar aislado de la realidad cotidiana, puede observar e investigar<sup>559</sup>, ejerciendo un control sobre su propia experiencia. Como diría Hanna Segal: “*la necesidad del artista es recrear lo que siente en lo profundo de su mundo interno*”<sup>560</sup>. El control de la experiencia en la performance lo entenderemos no como el control de la experimentación de la acción de los elementos integrantes, sino como herramienta para controlar la experiencia vital a través de la acción, es decir, como si de una traslación de una problemática hacia un contexto en el que experimentar y dar un significado que da unas respuestas se tratara, pero no a la acción en sí, sino a esa problemática que tiene su lugar en la vida real de la artista. De ahí que digamos que aparece en la performance como elemento fundamental, o mejor dicho, justificante, ese control de la experiencia vital.

Esta vulnerabilidad que la artista conquista, la ata de manera irreversible al presente y propicia la comunicación con el público y la capacita para que perciba, así mismo, la realidad de la experiencia. En efecto, esta condición de vulnerabilidad en las artistas, que lleva intrínseco el posicionarse en una actitud de *inseguridad* respecto del resto de actores y que abre las capacidades receptivas del artista, es el posibilitador de esa comunicación horizontal<sup>561</sup> al desencadenar un cambio de rol desde *artista-público* para *performer-performers*<sup>562</sup> en la escena, llegando la artista a posicionarse en un rol de igualdad o incluso de inferioridad respecto del público<sup>563</sup>. Nieves Correa comentaba respecto a la relación que se establece con el público a través de esa posición de vulnerabilidad, lo siguiente: “*es decir, desde el momento en que te ciegas, y el otro está viendo y tú estás en inferioridad de condiciones, y puede ayudarte, yo recuerdo una vez que se levantó una... una chica y me dijo, tienes que ir más hacia la derecha porque te queda una patata por recoger y está más a la derecha*”<sup>564</sup>. Efectivamente, que el público perciba la vulnerabilidad en la artista

<sup>558</sup> Mary Douglas (1966).

<sup>559</sup> De hecho, a través de esta acción la artista alcanza cierta sensación de reconforto al tener que poner en práctica un tipo de lenguaje no verbal, más centrado en los gestos, la diplomacia derivada de la incomunicación por ambos agentes, el tacto, la mirada, etc.

<sup>560</sup> Hanna Segal citada en Minuchín, Luis. (2013). *Psicoanálisis, arte y creatividad. Pandora de Arte*. [en línea]. 10-04-2013. Artículo disponible en [pandoradearte.blogspot.ch/2013/04/psicoanalisis-arte-y-creatividad.html](http://pandoradearte.blogspot.ch/2013/04/psicoanalisis-arte-y-creatividad.html). [02-04-2017]

<sup>561</sup> Es a través de la vulnerabilidad alcanzada que se produce un cambio automático en los roles establecidos al comienzo de la performance (performer como ser “superior” en la acción, frente al público como observador apartado, no participativo y desconocedor de lo que acontece), posibilitando una comunicación, como decimos, horizontal, es decir, directa entre dos figuras que ocupan un lugar similar en una escala de roles (sendas figuras, emisor y receptor, repartidas entre todos los asistentes a la performance).

<sup>562</sup> Supra, p.176.

<sup>563</sup> “(...) entonces yo lo que necesito es confiar en la gente. Y entonces yo creo que lo hago es eso, me preparo... para confiar en los demás. Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>564</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

rompe de manera inmediata ese rol *performer-público*<sup>565</sup>; humaniza rápidamente a la artista, que repentinamente se vuelve más descifrable<sup>566</sup> para el público que intenta, ya aquí diligentemente, entender la experiencia, y ésta es una de las características más interesantes de este estado.

La vulnerabilidad ciertamente lleva consigo un abandono de la artista que vira en torno a la confianza hacia el público, “*a mí me interesan, los pinchazos y el dolor, pero también las situaciones de peligro, de peligro o incómodas. Por ejemplo en la performance en la que vas abrazando, te tapas la cara. Bueno pues eso es incómodo*”<sup>567</sup>. Aun así debemos darnos cuenta que situarse en este estado es siempre un desafío para estas artistas, que desconocen la acción en sí en su totalidad: cómo se va a desarrollar, los acontecimientos que pueden surgir, cómo les va a afectar, el tipo de público que va a participar, etc. En la acción “*Mudar 01 (lat. Mutare)*”<sup>568</sup> de la artista Keme Pellicer. En ella, la artista se sentaba a espaldas de la puerta por la que entraba el público, habiendo dejado previamente en el suelo unas tijeras y un mechón de su propio pelo<sup>569</sup>. Cada persona del público iba subiendo una a una, con las mismas tijeras en la mano, que se pasaban de persona a persona como un testigo y sin intercambiar una palabra. Si bien la acción se desarrolló de una manera “pacífica” y las tijeras solo se usaron para intervenir el pelo de la artista. Ciertamente, Pellicer en esta acción, demuestra una confianza hacia el público fuera de lo ordinario, y un compromiso para con el mismo y la acción, y se coloca en un estado de extrema vulnerabilidad. Que nadie del público decidiera hacer con las tijeras otra cosa que no fuera cortar el pelo, fue cosa del discurrir del propio acontecimiento (con sus características determinadas), pero este factor era algo que la artista desconocía cuando dejó las tijeras en el suelo. Podríamos decir lo mismo que cuando Pascale Ciapp deambulaba entre el público con la boca abierta y la lengua fuera y una persona del público decidió darle un beso con lengua. Por eso, uno de los factores que nos provoca atracción en esta investigación hacia esta condición (vulnerabilidad), es que es cada vez más adoptada por las artistas contemporáneas, y si bien este estado ha sido en cierta manera una constante, y encontramos ejemplos claros (aunque en cierta medida diferentes) en performances de los años 70 de discurso feminista como la realizada por Carolee Schneemann<sup>570</sup>, actualmente el

---

<sup>565</sup> “A menor distancia física entre los cuerpos de dos personas, mayor intimidación (...) cuanto más amplia es la distancia, mayor la autoridad”. Douglas, M. (2008): *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*. Op.cit., p.20.

<sup>566</sup> Con que la acción se vuelve más descifrable nos referimos a que al humanizar a la artista que ha roto y modificado el sistema de roles previo, el público es capaz de verla como persona y no como artista, e indagar así en sus propias experiencias que le llevan a una comprensión más profunda de la acción.

<sup>567</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>568</sup> Performance realizada (Julio, 2014) en el espacio de arte independiente Espacio Oculto, Madrid.

<sup>569</sup> La artista contaba entonces con una larguísima melena de color rojo que le llegaba por debajo de la cintura. Pellicer me comentaba que estuvo dos años dejándose el pelo crecer, dándole vueltas en la cabeza a realizar una acción con el mismo, esperando el momento justo y propicio para realizarla.

<sup>570</sup> *Interior scroll*. Supra, p. 120.

propósito de la vulnerabilidad persigue una comunicación más cercana e íntima con el público<sup>571</sup>.

La vulnerabilidad en la performance aparece también como elemento relevante en cuanto a que enfrenta al público con esa fragilidad propia de la persona. Que actualmente, las artistas entrevistadas escojan performances en las que esa vulnerabilidad adquiere papel protagonista, y donde el daño corporal es menos brutal, directo<sup>572</sup> y publicitario (es decir, necesario) nos habla de un acercamiento a la intimidad, un cambio en la mirada hacia las problemáticas tratadas, y trasluce un cambio en el lenguaje, que vira hacia la sutileza y la narrativa de microhistorias (personales)<sup>573</sup>. Es evidente que el grado de vulnerabilidad que la artista sostiene durante toda la acción, difiere en cada una y por ello, encontraremos diversidad de grados en la misma, si bien, el fin último de ésta, así como por lo que se considera sobresaliente en la investigación, es siempre el mismo: alterar los roles aparentemente establecidos, propiciar la libertad en la acción (tanto de ellas como del público), generar una comunicación horizontal, y provocar apertura emocional que favorezca experimentar lo que acontece.

## 6.2. Valoración del dolor en la performance. Hacia una comprensión de la autolesión

En cuanto al daño físico y a la herida, se ha hablado mucho en esta disciplina artística<sup>574</sup>. La disposición de muchos performers para autolesionarse<sup>575</sup>, especialmente en la década de los '70,

---

<sup>571</sup> De hecho, en la performance citada de Schneemann, si bien la artista está ella misma híper expuesta (al estar desnuda) al público (no tan acostumbrado por otra parte a ver un desnudo femenino), al mismo tiempo, sostiene cierto tipo de control, en el sentido que continúa en una posición de poder respecto al público: separada del mismo, sobre un púlpito que la eleva para que todos los asistentes puedan ver claramente la acción, la artista se distancia de esta manera (si bien el acontecer de la acción, así como la actitud del público presente continúan siendo imprevisibles o no pronosticables de forma completa) del estado de vulnerabilidad que se entremezcla con la intimidad presente en la acción descrito por ejemplo en las dos acciones de la artista Keme Pellicer citadas.

<sup>572</sup> Si bien nos estamos refiriendo aquí a un gran número, cada vez mayor, de artistas que performan (en concreto todas las entrevistadas), continúa habiendo, sobre todo en artistas jóvenes que comienzan a jugar con la disciplina, un enfoque más bruto. No es de extrañar que al comienzo de la relación con la misma, y por lo tanto, al comienzo con la propia exploración de los límites personales (corporales y emocionales), muchos de estos artistas jóvenes hagan sus primeras performances muy relacionadas con el dolor físico.

<sup>573</sup> Con microhistorias nos referimos a que las artistas parten de problemáticas, sucesos, etc., personales y accionan desde ellos. Luego estas historias es posible estén dentro de una problemática mayor que es entendible por el público, y que la agrupan dentro del mismo. Buenos ejemplos encontramos en las artistas investigadas y en los temas que tratan y están relacionados con el feminismo como que una artista accione con su cuerpo maduro desnudo porque en su vida diaria siente un rechazo y un juicio dirigido a sus cualidades físicas propias de su condición, que la apresan dentro de una normas que la hacen infeliz como el caso ya comentado de la artista Silvia Gribaudi. La diferencia pues estriba en que la artista habla de lo personal, aunque exista lo global.

<sup>574</sup> No es de extrañar, ya que algunas acciones realizadas en los inicios del desarrollo de la disciplina eran brutales. Algunos de los artistas pioneros de la performance, venían del *Body Art* (1960), disciplina encuadrada dentro del arte conceptual, en la que el cuerpo se convertía en un material plástico sobre el que realizar la pieza.

<sup>575</sup> Durante esta década y en la posterior (años 80), encontramos una numerosa cantidad de artistas que introducían la

adquirió condición de costumbre<sup>576</sup>, y resultó ser un arma realmente eficaz para la visibilidad de la disciplina. Es por ello, que en un primer momento la investigación de campo se centra en las performances donde aparece la autolesión<sup>577</sup>. Esta aparente popularidad de la autolesión en la performance, me remite a investigar el dolor desde diferentes perspectivas: la psicológica (psicoanálisis), la antropológica, la religiosa, la histórica, etc., pero es a medida que se va realizando el trabajo de campo y las entrevistas, que con asombro se empieza a evidenciar que las artistas entrevistadas están relacionándose con el dolor de una forma distinta, empleando y acercándose a la autolesión de manera más sutil, y es realmente para estas artistas la perspectiva emocional, es decir, el dolor emocional<sup>578</sup>, el significativo. “(...) *transformar en arte los sentimientos confusos que inspira el cuerpo herido, mutilado o “desaparecido”. Es ésta la posibilidad transformadora que opera la creatividad, cuando el estupor, por el acontecimiento que golpea al individuo, se puede reconvertir en movimiento y este, en signos de validez universal*”<sup>579</sup>. Si bien la aparición o búsqueda y consecuencia de un dolor físico no es una constante en la performance, el discomfort (ya sea en grado pequeño) y el dolor emocional están siempre presentes, incluyendo las acciones que están revestidas de humor.

### 6.2.1. El dolor como arquetipo de realidad

¿Qué entendemos entonces como dolor en la performance? Por dolor nos vamos a referir en esta investigación, al padecido por las artistas en una performance y podríamos distinguir dos tipos, el dolor físico y el dolor emocional. Así mismo, respecto al dolor padecido por el acontecer de un daño físico distinguiremos dos: la dolencia que se produce en la acción en sí (por un tropiezo, por ejemplo) y la producida por una violencia autoinflingida. El estado de vulnerabilidad que

---

autolesión como norma dentro de sus acciones. Las autoagresiones físicas que se presenciaban en esta época eran realmente brutales, desde permanecer desnudo durante horas en una bañera llena de sangre y carne podrida (*Y para hoy nada*, Stuart Brisley. 1972), andar descalza sobre una escalera cubierta de cuchillas en punta (*Escalada sin anestesia*, Gina Pane. 1971), ingerir sin pausa y en cantidades grandes alimentos como nata líquida, mostaza, salchichas, carne cruda y demás hasta vomitar en directo (*Pastel de Carne n°1, n°2 y n°3, Hot Dog y Heinz Ketchup Sauce*, Paul McCarthy. 1974), etc. Evidentemente, este tipo de acciones producían cierto rechazo social hacia la disciplina al que acompañaba una mayor visibilidad de la misma.

<sup>576</sup> Habrá que tener en cuenta los posos que dejó en la población la Segunda Guerra Mundial: “*El catastrófico incremento en el potencial destructivo del mundo desde 1945 está indisolublemente ligado a las tendencias más inquietantes del arte moderno, y a la proliferación de los programas de investigación en las formas de agresión y destrucción en nuestra sociedad*”. Catálogo ZAJ, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p.104.

<sup>577</sup> Se realiza un intenso trabajo de campo a este respecto sobre todo centrado en la búsqueda a través de documentación gráfica y visualización de vídeos en internet.

<sup>578</sup> A la hora de revisar la transcripción de las entrevistas, se evidencia sorprendentemente que las artistas apenas mencionan la palabra “dolor”, y que cuando se les hace referencia al mismo, se centran en la descripción de estados de dolor emocional que nombran como discomfort, angustia, fragilidad y miedo principalmente.

<sup>579</sup> Cirlot, L., Manonelles, L. (2011): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Barcelona: Publicaciones I Ediciones de la Universitat de Barcelona., p.64.

comentábamos al comienzo, que como hemos visto, altera el rol de la artista en la acción y la posiciona en un estado de fragilidad o inferioridad, conlleva frecuentemente un malestar emocional y/o físico que denominaremos dolor. Además, si bien el dolor emocional se observa a través de las entrevistas es muy frecuente, el dolor físico padecido siempre es menor<sup>580</sup>. Hablando sobre el dolor en la performance, la artista Keme Pellicer me comentaba al respecto, “(...) *pero creo que sobre todo ehm... más que dolor físico, quizás lo que... (...) entonces quizás lo que me haya preocupado más, o lo que... si... lo que me haya preocupado más quizás haya sido... el dolor interior y la angustia. La sensación de angustia. Puede ser... opresión, puede ser... miedo a perder el control, puede ser... toda esa serie de... dolores. Internos que tenemos*”<sup>581</sup>. Frente a esa preocupación sobre lo que podríamos denominar dolor emocional, tenemos las declaraciones de la artista María Gimeno, quien comentaba la angustia constante que sentía mientras pensaba en una acción que realizó en México en la que saltaba lanzándose sobre un dibujo realizado anteriormente y que estaba posicionado en vertical, para atravesarlo y caer en el suelo. La angustia que sentía la artista, previa a la realización de la acción, no era una angustia abstracta, sino el miedo que le daba el exponerse a una mala caída. Así, esa angustia y el miedo se prolongaron durante todo el tiempo en el que la artista concibió la acción y tardó en realizar el dibujo sobre el que luego se lanzaría para cruzarlo, así como continuó cuando finalmente realizó la acción hasta que ésta concluyó. Así cabe preguntarse por qué proseguir, por qué la artista llega hasta el final y decide convivir con esa angustia. Así mismo, Gimeno comentaba en la misma entrevista el pavor que le daba el realizar una acción en la que andaba con zancos: “*o sea, realmente, pfff...eh... para mí es un esfuerzo... físico y mental bestial... y ahí hay un.... temor siempre, pues porque... otra performance que hice pues yo caminaba sobre zancos, y nunca había caminado sobre zancos, y nada, pues me daba miedo caerme... y... y...m... no sé cómo que hay cierto peligro físico, a veces, implícito en la performance que... pues... ¡que da miedo!*”<sup>582</sup>. Todas las artistas entrevistadas introducen esa vulnerabilidad, que también surge del posicionarse en situaciones de disconfort como es el ejemplo de Gimeno, en sus acciones, y todas, afirman sufrir dolor emocional<sup>583</sup> en forma de angustia, malestar, ansiedad, miedo, pena, asco, inseguridad, etc., sin embargo, no todas se autoinfligen dolor físico. En lo que a las artistas entrevistadas se refiere, habrá que valorar que la auto violencia no la ejercen ni de manera banal, como tampoco su fin es el simple daño físico<sup>584</sup>. La angustia previa y la que sienten

<sup>580</sup> Con menor nos referiremos a la escala de grado si comparamos el mismo dolor dentro y fuera de la performance.

<sup>581</sup> Keme Pellicer (Helsinki) Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>582</sup> María Gimeno (Madrid). Fragmento entrevista (24/06/2015).

<sup>583</sup> “*El dolor es una necesidad cósmica, una modalidad ontológica a la cual se entrega toda “forma” que se manifiesta como tal. (...) el simple hecho de existir en el tiempo, de tener una duración, implica dolor.*”. Eliade, M. (1991): *Yoga, Inmortalidad y Libertad*. México: Fondo de Cultura Económica., p.25.

<sup>584</sup> Se ve necesario remarcar esta condición, ya que desde la década de los ’70, y especialmente durante esa década, encontramos artistas que experimentan con el dolor físico autoinfligido sin una condición buscada posterior a este dolor. “(...) *algunos artistas se valieron de la violencia y del dolor desde planteamientos en los que se enfrentan directamente con la idea de violencia sin mediaciones que les rediman. Para ellos la experimentación del dolor o de*



durante la exposición a la acción que se lo provoca, parece ser uno de los resortes que precisamente las dirige hacia el objeto de su angustia.

Continuaremos teniendo en cuenta que en cuanto que la performance es una experiencia propia de la realidad, se considera por ello inseparable del dolor: “...*El dolor es constitutivo de la experiencia*”<sup>585</sup>. Tal y como comentaba Yolanda Benalba al respecto “... *para empezar, para mí el dolor es un efecto de... de la violencia cotidiana... y... es algo tan real, que... que el dolor que siento o que puedo llegar a sentir ehm... se convierte en motor de todo lo que hago*”<sup>586</sup>. Como consecuencia hay que tener en cuenta la graduación que hay dentro de ese *dolor*, ya que ni el dolor como concepto general puede cuantificarse de manera estándar, tampoco aparece en las acciones bajo la misma representación: angustia, pánico, miedo, incomodidad física o emocional, dolor físico, claustrofobia, etc., y ante todo tendremos en cuenta que es una experiencia individual<sup>587</sup>. A este respecto habrá que añadir que en la performance se dan simultáneamente la experimentación del dolor individual por parte del que sufre y la experiencia individual de dolor por parte del que mira, relacionada intrínsecamente ésta última con el recuerdo. Aun así, es imprescindible reconocer que sea el dolor padecido<sup>588</sup> que sea, y en tanto la performance es un acontecimiento real, éste será siempre auténtico. Así, no entraremos en especificaciones y juicios de mayor o menor sufrimiento por dos razones: está comprobado que el dolor es una experiencia individual, e igualmente las artistas entrevistadas no realizan autolesiones excesivamente violentas, como desarrollaré más adelante. Efectivamente, el dolor, sus definiciones, características y graduaciones han sido referidas y modificadas a lo largo de la historia, así como las descripciones respecto al mismo. Tal y como comenta Diane Ackerman, “*Las quemaduras o dolores musculares viajan más despacio (apenas dos metros por segundo). Los dolores de piernas a veces alcanzan velocidades de cuatrocientos kilómetros por hora. (...) Pero los científicos no se ponen de acuerdo en qué es exactamente el dolor. Algunos dicen que es una respuesta de receptores específicos a peligros específicos, mientras otros piensan que se trata de algo mucho más ambiguo, una estimulación sensorial extrema de cualquier tipo, porque, en el delicado ecosistema de nuestro cuerpo, un exceso de*

---

*la violencia autoinfligida no tiene ninguna connotación catártica sino que experimentan situaciones límite desde posicionamientos cuya banalidad trata, a lo sumo, de desenmascarar la que impera en la sociedad actual*”.

Montero, P. (2000): “El cuerpo en peligro”. Op.cit., p.161.

<sup>585</sup> Byung-Chul, Han. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo, nueva técnica del poder*. Op.cit., p.49.

<sup>586</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento entrevista (28/09/2015).

<sup>587</sup> “*Las situaciones de angustia pueden ser por... por cosas muy tontas ¿sabes? O sea, quiero decirte, que según la personalidad de uno ¿no? No hace falta ser Marina Abramovic y ponerte una pistola al lado para estar en una situación eh... eh... de... de de de angustia en una performance*”. Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>588</sup> “*(...) entender el dolor implica experimentarlo para sobreponerse a él*”. Bakan, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. Colección Popular., p.9.

*cualquier cosa puede perturbar el equilibrio*”<sup>589</sup>. Del mismo modo, la autolesión o autoagresión en la performance como disciplina, se mueve dentro de un rango amplio, desde artistas que se rajan indiscriminadamente la cara con una cuchilla<sup>590</sup>, hasta artistas que se clavan unos alfileres por el cuerpo, como Nieves Correa<sup>591</sup>. Así pues, una de las complejidades que entraña el hablar sobre el dolor es esa relatividad intrínseca<sup>592</sup> que lo acompaña, tal y como se ha podido comprobar tanto en el campo de la medicina como en el de la psicología: la misma herida, lesión o enfermedad, resulta provoca diversos grados de dolor en diferentes pacientes. Del mismo modo en la performance, podemos estar siendo testigos de una acción que como público estamos seguros produce un sufrimiento grave a la artista, cuando puede darse de hecho, el caso contrario.

Se considerará finalmente como dolor toda sensación de discomfort que la artista reproduce durante la acción y que no llevaría a cabo fuera del contexto de la performance, es decir, en su día a día. Durante una entrevista, la artista Analía Beltrán me comentaba una acción que le daba miedo llevar a cabo en la que ponía en el suelo un cubo lleno de agua y corría hacia él en chanclas para saltar dentro: “(...) normalmente cuando le cuentas a alguien lo que vas a hacer en una pfff te dice “no lo hagas”. No lo hagas porque... claro cuando cuentas lo que vas a hacer pues es que vas a hacer algo rarito... “oye, ¿y a ti te parece que...?”... “no lo hagas”. Bueno pues dije, no, no lo voy a hacer. Voy a poner el cubo de agua pero no voy a saltar dentro. Voy corriendo y me paro antes ¿no? ya... al final cuando estaba allí salté dentro. No me caí, pero salté dentro. ¿Por qué? Pues porque ya estás en caliente... está toda la gente mirando, no sé qué... y de repente y tal no sé qué... y ya todo te da igual. Hago lo que tenía pensado hacer... y si me mato, me he matao”<sup>593</sup>. La artista, cuando juzga su acción desde fuera y la planifica mentalmente, se da cuenta del riesgo que puede correr y decide de la manera que se consideraría más natural, preservar su propia seguridad y no realizar la acción en sí de saltar dentro del cubo lleno de agua al que ha llegado corriendo en chanclas. Pero una vez la artista está accionando y está en estado de *inmersión* (objeto-cuerpo)<sup>594</sup>, lo que tiene sentido como experiencia en directo modifica sus decisiones previas. La artista simplemente realiza la acción. Efectivamente, al ser la performance una disciplina artística experiencial, lejos de la representación escénica, es decir, una experiencia vital que transcurre en directo, parece lógico pues asumir que acoge en sí misma por consecuencia el dolor, sensación consustancial del discurrir diario. “(...) cuando yo me planteo una acción, realizar una acción...

<sup>589</sup> Ackerman, D. (1992): *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama., p.135.

<sup>590</sup> Gina Pane (Francia. 1939-1990) realizaba acciones en extremo violentas contra su propio cuerpo, andando sobre cristales que se le clavaban, rajándose, etc.

<sup>591</sup> (2010), *Biografía 10.1*. La artista se iba clavando alfileres en el hombro desnudo que iba sacando de un alfilerero que llevaba en la muñeca.

<sup>592</sup> Bakan, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Op.cit.

<sup>593</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

<sup>594</sup> Supra, p.73.

*desarrollarla... no pienso en el dolor. Nunca, jamás pienso en lo que puede afectarle a mi cuerpo el uso determinado de un objeto en una acción. Y sí que realizo acciones en las que hay, hay violencia sobre... sobre el cuerpo. Pero durante la acción yo no soy consciente de ese dolor. No me preguntes porqué... porque yo no me doy cuenta. Mira recuerdo una acción que realicé en los 90 en la que tenía tela sobre todo el cuerpo... pero yo nunca fui consciente d ese dolor hasta que la acción no había acabado. Pero tampoco... no es una cuestión que me interese, yo no me lo planteo. El dolor... es la vida misma. El dolor es mental, es físico... no es algo que predetermina... no es algo que yo vaya a buscar”*<sup>595</sup>. Aun así, es cierto que parece que el juicio y valoración del propio peligro parece desenfocarse, como veremos más adelante.

Parece relevante comentar en este momento, al ser una investigación a mujeres artistas, la relación que la mujer establece con el dolor, quien simplemente por su propia condición, vive y se desarrolla con el dolor como un compañero inseparable. El origen simbólico real de la búsqueda de ese dolor por parte de mujeres artistas, parece ser en consecuencia más complejo<sup>596</sup>. Y es que, efectivamente, las mujeres entienden la vida ya desde muy jóvenes, con un alto componente de dolor en ella, mental y físico<sup>597</sup>. Y esos dolores han venido acompañados históricamente de un aliciente<sup>598</sup> interesante para esta investigación, que ha sido el control patriarcal ejercido sobre los mismos, que los excluían y los marginaban al ámbito de lo doméstico (lugar en el que dejaba de existir). La menstruación (ya de por sí elemento que en diversas culturas desde primitivas a desarrolladas goza de exclusión y connotaciones negativas asociadas a la suciedad<sup>599</sup>), acompaña a la mujer desde niña, ya no solo con el dolor propio, sino con los cambios hormonales consecuentes. Este tipo de exposición y convivencia al dolor tan prematura y constante, modifica inevitablemente la concepción propia del dolor en la mujer, y nos sirve como ejemplo para comprender este sujeto como quien vive el dolor como un elemento ineludible y natural en el transcurrir de su presente.

---

<sup>595</sup> Lucía Peirot (Madrid). Fragmento entrevista (26/05/2016).

<sup>596</sup> “Si prefiero las mujeres a los hombres, es porque ellas tienen la ventaja de ser más desequilibradas, es decir, más complicadas, más perspicaces y más cínicas, por no hablar de esa misteriosa superioridad que confiere una esclavitud milenaria”. E.M. Cioran. *Mujeres en el sistema del arte de España*. Edita: Mujeres en las Artes Visuales. MAV y EXIT Publicaciones. Madrid. 2014., p.106.

<sup>597</sup> “Parirás a tus hijos con dolor”. Génesis, 3:16.

<sup>598</sup> “Porque la pobreza, la ignorancia, el pertenecer a un género, una clase o una etnia considerada inferior, todo esto provoca dolor”. Cirlot, L., Manonelles, L. (2011): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Barcelona: Publicaciones I Ediciones de la Universitat de Barcelona., p.68.

<sup>599</sup> Como bien describe Douglas, “Todos los márgenes son peligrosos. Si se los inclina hacia un lado o hacia otro, se altera la forma de la experiencia fundamental. Cualquier estructura de idas es vulnerable en sus márgenes. Era de esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el solo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel (...) El error radica en considerar los márgenes corporales como si estuviesen aislados de todos los demás márgenes.”. Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.141.



Fig.21. Lina Pardo en *Una mujer de rojo*<sup>600</sup>.

Otro tanto ocurre en las mujeres que son madres con el embarazo y el parto, que conllevan ya no solo un dolor y malestar físico extremos asociados, sino un sacrificio del propio cuerpo que cambia, se ensancha, se estira, pesa, etc., una alteración del yo corporal, el yo emocional y el yo público a través de la deformación del cuerpo, una perturbación en los propios impulsos sexuales, una adaptación hormonal, un cambio en las relaciones sociales, etc.<sup>601</sup>. “*Lo que llamáis el dolor de un parto no tiene más nombre que agonía*”<sup>602</sup>. Es quizás también por esta condición biológica de la mujer, que ésta es más consciente de su propio cuerpo, ya que estos dolores e inconveniencias asociados, convierten al cuerpo durante el período de duración de los mismos en protagonista, con su geografía y necesidades particulares, adquiriendo una visibilidad, una distinción excepcional. Recordemos la cita en la que Nieves Correa comentaba cómo en su opinión la transmisión a través del cuerpo era una herramienta natural que se utilizaba de forma innata. Habrá que tener en cuenta que estas características propias afectan de cierta manera a las acciones de las artistas. Si hablamos

<sup>600</sup> Fotografía tomada de [www.las2orillas.co/desde-una-mujer-mestrundo-hasta-despegarse-tatuaje-son-los-performance-colombianos-quieren-provocar](http://www.las2orillas.co/desde-una-mujer-mestrundo-hasta-despegarse-tatuaje-son-los-performance-colombianos-quieren-provocar) y archivada el 25-11-2017. Acción realizada en la vitrina de la Universidad de los Andes, 2012), Bogotá.

<sup>601</sup> “*Las discrepancias en torno a la mortandad de las mujeres durante el alumbramiento, así como sus propias expectativas de supervivencia, contrastaban con la certidumbre de una experiencia inevitable. Llegado el momento de dar a luz, la muerte de la madre era probable, pero su padecimiento seguro. (...) No había parto más natural que aquel en el que el niño nacía “por la fuerza del dolor” escribía el cirujano Brudenel Exton. Como en el caso de los dolores premenstruales (...) el parto constituía una más de todas las experiencias lesivas que las mujeres vivían como parte de su condición sexual y para las que apenas existían remedios paliativos*” Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit.,p.141

<sup>602</sup> Doctor Charles Meigs (1792-1869) citado en Moscoso, J., Ibidem.

de embarazo, tenemos el ejemplo de Correa, quien accionaba estando embarazada, condición que evidentemente afectaba a sus performances<sup>603</sup>, como tenemos el ejemplo de Gesto, quien por tener un embarazo de riesgo tuvo que parar de realizar performance hasta unos meses después de dar a luz<sup>604</sup>.

Resulta imprescindible insistir en que, el padecimiento del dolor tanto físico como emocional en la performance es posible, solo gracias a que las artistas están dentro del estado de inmersión. Así mismo, y refiriéndonos ahora al dolor físico, habrá que resaltar el que las artistas no lo consideran como tal (dolor) cuando se les menciona. Este hecho es en extremo interesante ya que conecta, como mencionábamos, el dolor con el factor que es una experiencia individual, así como del desdoblamiento de la artista en su objeto-cuerpo.

*“O sea, yo estaba temblando. Y tiene que ser así. Si no es así, uhm....no transmites exactamente lo mismo. ¿Y cómo lo gestionas? Pues mira... yo lo gestiono como cuando... uhm... me fui a hacer esto... rappel ¿sabes? Es decir, no me paro, no lo pienso y me tiro. Es que si no, no lo hago. Si me pongo a pensar no lo hago. Ehm... por... la situación... sin pensarlo más y... adelante. Y de todas formas, una vez que estás metido... en la dinámica de la performance es que te arrastra. Yo por lo menos me... me quedo abducida, en cuanto... empiezo a accionar... pues... vivo otro mundo. Y a veces hago burradas, y digo, “¡joé cómo he hecho esto, si me dije a mí misma que esto no lo voy a hacer!”. Y voy y lo hago. ¿Por qué? Pues porque ya estoy en caliente, ala venga”<sup>605</sup>.*

Lo que refleja esta cita, a pesar que la artista no es consciente, es el antes (el miedo ante la expectativa de lo que va a acontecer), el durante (simplemente lleva a cabo la acción y realiza actos que se juzgan dolorosos porque como dice ella “*la performance es que te arrastra*”) y el después (se percibe a través de la cita que Beltrán solo percibe la brutalidad realizada una vez ya está fuera

---

<sup>603</sup> “yo he construido mi lenguaje a través de mi cuerpo, y por lo tanto, está indisolublemente ligado a mi género y a mí misma ¿no? (...) yo he hecho performance cuando estaba embarazada... no específicamente utilizando mi embarazo, pero yo estaba embarazada, y es algo que no puedes... eh...está ahí, está contigo ¿no?”. Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>604</sup> Durante la entrevista, que tuvo lugar después de una performance de la propia artista en Santiago de Compostela, Gesto me comentaba entre risas de puro entusiasmo que hacía tiempo que no hacía performance:  
- “hoy estoy tan contenta ¿sabes? porque terminé y disfruté mogollón... y es como que me quedé.... uf... aliviada porque desde que casi...desde que había sido...desde que fui madre, llevaba un año sin hacer performance, porque no pude...y....  
-¿Por qué, por qué no pudiste?  
-Porque tuve un embarazo malo de estos de reposo, de no sé qué, entonces no podía hacer nada de lo que yo suelo hacer.... y....y.... nada o sea... no sé qué decir... y eso que me faltaba esto.... hacía un año que no tenía esta...sensación ¿sabes? De haber m.....encontrado con el material, de haber disfrutado, de haber.....Sí, estoy guay, estoy súper contenta“.

<sup>605</sup> Analía Beltrán (Madrid). Fragmento entrevista (27/04/2016).

de la acción y la juzga). La cita refleja claramente cómo la artista, no percibe el dolor (“*porque vivo en otro mundo*”) que en circunstancias ordinarias padecería como tal, es decir, como un sentimiento ajeno a uno mismo que separa del momento. “*Si te haces daño, que alguna vez sí que me he hecho alguna raja y todo eso, esto como que... no duele. Estás en acción. (...) Luego a lo mejor te cagas en todo porque dices, ay lo que me he hecho ¿no? Pero no eres consciente*”<sup>606</sup>. A esto habría que añadir que la artista que está padeciendo ese dolor, lo está padeciendo dentro de un estado liminar de *inmersión*<sup>607</sup> que es el que, junto con la paralela transformación objetual de su cuerpo, convertido en herramienta de exploración, altera su propia y regular (ordinaria) percepción misma del dolor y en consecuencia su tolerancia hacia el mismo, llegando a realizar acciones que en un estado de consciencia normal o habitual, afirman no llevaría a cabo.

En *Sed*, Isabel Mondragón<sup>608</sup> se vierte sobre la boca de manera constante más de cuatro litros de agua que bebe sin parar, con sofocos y dificultades técnicas. La artista, durante la entrevista, afirma que no sufre realizando esta acción: “*la acción del agua, “sed” es fuerte de ver, pero no es tan fuerte de hacer*”<sup>609</sup>; mientras que sí afirma sufrió cuando al terminar una acción<sup>610</sup> que realizaba con la artista Lorena Izquierdo<sup>611</sup>, ésta salía de “escena” y abandonaba a Mondragón a la que previamente había clavado la ropa a una pared. Esos minutos en los que la artista se quedaba sola y que como público podríamos juzgar inofensivos en comparación con *Sed*, para la artista fueron de una angustia muy superior. Además, está el factor del público: durante la acción *Sed*, el público, según comentaba Mondragón, sentía mucha angustia al verla realizar la acción, mientras se sofocaba y no paraba de tragar agua, mientras que en la segunda, el público no percibió la angustia que para la artista fue quedarse sola. Es decir, la angustia del público en ambas acciones, el juicio que realizó respecto al dolor que padecía la artista y por consiguiente, los sentimientos generados en éste, fueron contrarios a los que padecía Mondragón.

Es por eso que juzgar como público el dolor de la artista se torna complejo: hay que tener en cuenta dos variables que se revelan inaccesibles: que el dolor es una experiencia individual como ya hemos mencionado (a diferente persona, diferente sensación de dolor) y que hemos podido comprender a través del ejemplo de Mondragón aquí citado, y que el dolor que padecen estas artistas está sofocado por el estado de *inmersión*, estado que no comparte el público presente. De ello resulta,

<sup>606</sup> Alba Soto. Fragmento entrevista (22/05/2015).

<sup>607</sup> Supra, p.75.

<sup>608</sup> Isabel Mondragón, Eslida, Castellón. Entrevista realizada el 24/03/2016.

<sup>609</sup> “(...) ver a alguien bebiendo tanto, es una sensación angustiante, o... o de sofoco, y de agobio. (...) Y también porque a veces el agua me cae encima en grandes cantidades.... y también la sensación de beberme hasta la última gota... me exprimo los calcetines... entonces, nt... sí que hay puntos que sé que... hay personas dentro del público que lo reciben como... an... angustia. o....o.... o ansiedad”. Isabel Mondragón (Valencia). Fragmento entrevista (24/03/2016).

<sup>610</sup> “Hay una piedra blanca en el suelo”, Noviembre, 2014. Intramurs

<sup>611</sup> Lorena Izquierdo (Valencia), también entrevistada para esta investigación (13/05/2016).

que cuando se charla con una artista, tal y como se ha podido comprobar en las entrevistas, parece imposible que localicen de manera *correcta* ese dolor padecido. La propia artista, en estado consciente, es incapaz de acceder a la sensación de dolor que ha sentido durante la acción.

*“La pregunta ya no es cómo nosotros, personas afectadas de manera diferente por las mismas sensaciones, podemos estar de acuerdo ante el sufrimiento de otros, sino hasta qué punto podemos establecer una escala, un patrón que sea el resultado de una función monótona entre la lesión y la experiencia. La transformación del daño subjetivo en un “hecho objetivo” no solo concierne a la historia de la psicología experimental, sino a otro conjunto de saberes y prácticas ligadas al establecimiento de una semiótica del sufrimiento. Antes de convertirse en un hecho, el dolor debió transformarse en un signo, en una señal natural que, ligada a otros elementos visuales, permitiera la eliminación de los elementos subjetivos de la práctica médica”<sup>612</sup>.*

Este estado es así mismo interesante porque revela que estas artistas están confrontando al público con la realidad de la existencia humana. Que actualmente estas artistas estén jugando con márgenes más sutiles, no es por otra razón que la acción performática está en proceso de complejizarse a nivel simbólico. En una sociedad que banaliza la existencia y las experiencias vitales, adolece de superficialidad y enaltece la juventud y la perfección, estas artistas confrontan a través de sus acciones que rozan constantemente márgenes difusos al público con la realidad corporal y vital: la fragilidad de la existencia humana (de todos los presentes, la suya y la de ellos). *“(...) tengo la impresión de que precisamente aquellos rituales que más explícitamente atribuyen poder a la materia corrupta están haciendo el mayor esfuerzo para afirmar la plenitud física de la realidad. Lejos de usar magia corporal como una huida, es posible pensar que las culturas que desarrollan abiertamente el simbolismo corporal lo utilizan para confrontar la experiencia con sus inevitables dolores y pérdidas”<sup>613</sup>.* A través del dolor físico y emocional, tal y como comentábamos acontecía con la exposición de un cuerpo deforme, estas artistas muestran la fragilidad real de la que se escapa actualmente, casi como si de una norma propia de la condición humana se tratara.

*“Al final el dolor, el miedo, la soledad, la tristeza, son sensaciones... que todos hemos sentido y que vamos a sentir ¿no? La frustración, la rabia... en fin, todas esas cuestiones. Y al fin y al cabo yo que... que es lo que perdemos mucho en esta sociedad ¿no? Con tanto movimiento compulsivo hacia el consumismo y hacia el figurar... entonces nos perdemos mucho eso... y yo creo que el arte gracias a la crisis en cierto*

---

<sup>612</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.127.

<sup>613</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.140.

*modo, está volviendo a tocar... eso. Precisamente. Porque nos están quitando todo y lo único que no nos pueden quitar es... es esto ¿no?”*<sup>614</sup>.

### 6.2.2. La transformación y la catarsis como elementos guía de la acción

*“Nunca faltó sangre, el martirio, el sacrificio,  
cuando el hombre consideró necesario  
formarse una memoria”.*

Friedrich Nietzsche

La transformación que provoca el dolor sufrido una acción performática se desvela como imprescindible. Si el dolor físico en la performance es aceptado ocasionalmente como un posible por las artistas entrevistadas, ya que su aparición es en ocasiones casual debido al no control de la pieza (como cuando uno se resbala), se constata que para que ese dolor forme parte catártica de la experiencia, y por lo tanto no sea contemplado como tal, tiene que estar justificado por la acción en sí, en sintonía con la misma, si no, se produce invariablemente una ruptura en el éxtasis. Así lo comprobábamos en la cita de Isabel Mondragón. Si bien cuando el dolor es repentino, casual y no previsto, las artistas suelen ser capaces de integrar el dolor de una u otra manera a través del estado de *inmersión* y el autocontrol, aunque es cierto que éste (el estado de *inmersión*) primero suele sufrir una interrupción que provoca un estado de *inmersión* incompleto en la artista, que termina accionando de una manera más mecánica. La artista Ana Gesto comentaba cómo durante una performance que había llevado a cabo pocos días antes de la entrevista que se le realizó, se había caído inesperadamente durante la misma y se había lesionado la muñeca.

*“Y que nunca lo había pasado tan mal en una pieza, porque a ver, mis piezas son duras, tienen una parte que es cañera, y siempre hombre yo tengo una parte ahí de sufrir un poquito pero de sufrir un poquito a estar dolorida por la caída desde el inicio de la pieza y estuve casi cuarenta minutos haciendo y se me fue hinchando, hinchando, hinchando que ya no era capaz ni de hacer pinza para agarrar nada sabes? (...)  
Porque no... a mí me gusta tocar el punto del esfuerzo... y de los límites, pero.... sin que*

---

<sup>614</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).



*sea destructivo. Y lo comprobé ahí eh? No no... lo de estar ahí sufriendo con un dolor en la... no. Es absurdo. No, yo no le encuentro sentido, o sea porque lo que yo quiero es como dar un discurso, comunicar algo, decir algo...o... dar un rollo más poético, sufrir pero también divertirme, eh...y... tener también momentos de... emocionantes, no solo estar... y esta solo fue sufrir. Desde el inicio hasta el final”<sup>615</sup>.*

El fuerte dolor que la artista sufre en el momento, dolor fortuito y que continúa durante todo el resto de la acción, la obliga a mantenerse en un estado de *semi inmersión* que le incapacita así mismo el desligarse de su cuerpo en la medida necesaria en la que es una herramienta, en el cual el dolor es sentido en su total magnitud y consecuentemente rechazado por la artista en vez de integrado en la acción. ¿Por qué Gesto padece el dolor en toda su magnitud, en vez de percibirlo *atenuado*? Por dos razones: el dolor no está “programado” por la artista<sup>616</sup>, y lo más importante, no está comunicando, no tiene un discurso determinado dentro de la acción; como el dolor que está padeciendo no tiene significado y por lo tanto un motivo para estar ahí, es un extraño dentro de la acción, y es percibido como tal por la artista. “*La relación entre el dolor y la conciencia depende de que la forma más sofisticada de convicción, la certeza, reivindique la forma más antigua de correspondencia: la verdad*”<sup>617</sup>. Es decir, el dolor que está padeciendo la artista (y aquí la palabra padecer cobra todo su significado), no está relacionado con la temática y el estado vital en el que la artista se encuentra accionando, y al no tener un propósito determinado, carece de sentido y es percibido con rechazo, es un dolor *corriente*. Tomemos, de nuevo y en comparación, el dolor sufrido por Nieves Correa en la anteriormente citada performance *Biografía 10.1* (2010<sup>618</sup>).

---

<sup>615</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>616</sup> En estos casos sí está programado, como por ejemplo en el ya citado en el que la artista Alba Soto, realizó una acción en la que se apuntaba con un secador que le echaba un aire muy fuerte sobre la cara mientras no paraba de gritar, hasta quedarse afónica.

<sup>617</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.247.

<sup>618</sup> Acción realizada en el festival Interakcje Festival Piotrowcow Trybunalski, Polonia (2010) y en AFIAC. Tarn, Francia (2010).



Fig. 22. Nieves Correa en *Biografía 10.1*<sup>619</sup>.

La experiencia del dolor dentro de la acción era relativamente nueva para la artista en ese momento<sup>620</sup>, y aunque la artista desconocía el grado de dolor que iba a sentir, el dolor en sí formaba parte intrínseca de la acción. “*No estaba segura de poder soportar el dolor, de cómo iba a terminar este trabajo; es algo que descubrimos juntos la audiencia y yo*”<sup>621</sup>. Correa era consciente que algún grado de discomfort iba a aparecer a lo largo de la acción (el dolor tenía un propósito específico), cuando comenzara a clavarse los alfileres en el hombro. Esta idea que estamos desarrollando respecto a la necesidad del encuadre del dolor, de su beneficio, se observa claramente en el hecho de que así como Gesto se queja y rechaza ese dolor de muñeca que veíamos, es del mismo modo capaz de padecer un sufrimiento emocional grave o de comprometerse al realizar una acción como *La edad*<sup>622</sup>, que se juzga como una de las más sinceras, conmovedoras y comprometidas a nivel emocional e íntimo con la realidad del momento de la artista (microhistoria). En la acción, que la artista dedica a su padre que está en fase terminal, Gesto aparece desnuda con 33 latas a las que ata unas cuerdas que va atándose así mismo a la cintura, lanzándolas una a una, formando al final una especie de vestido: “*Sí... y...y claro pa mí pos lo mismo, esas latas eran 33 latas, 33 años, yo tenía 33 años y mi padre y yo cumplimos años el mismo día, 25 de enero, 25 de enero, entonces pa mí era como nt... la edad. Era esa idea de... un ciclo, un nuevo ciclo. Entonces era los 33, la edad de Cristo, entraban muchas cosas en juego dentro de ese... de esa historia ¿no?*”<sup>623</sup>. En esta

<sup>619</sup> Fotografía tomada de la web de la artista y archivada el 03-08-2017.

<sup>620</sup> Baena, F. *El arte de acción en España. Análisis y tipologías* (1991-2011). Director, Isidro López –Aparicio Perez. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada. Departamento de dibujo, 2013., p.215.

<sup>621</sup> Nieves Correa en 2012, citada en F. Baena. *Ibidem.*, p.215.

<sup>622</sup> Sigüero, Orosio. Marzo, 2011.

<sup>623</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

performance, de larga duración, Gesto es capaz de enfrentarse a un frío acusado (pleno invierno y prácticamente desnuda) y a un dolor emocional atroz, porque tiene un sentido específico dentro de la acción que la artista realiza. En este caso en particular, y excusándonos por la extensión, se va a transcribir parte de un fragmento de la entrevista en la que la artista habla de esta performance, por justicia y porque se considera que así es como verdaderamente, a través de las palabras de la propia performer, podemos apreciar el enorme compromiso y profundo dolor emocional que le acarrea a Gesto esta acción<sup>624</sup>, y vamos a ser capaces de acercarnos más a la comprensión de esos márgenes entre lo que se juzga como doloroso y lo que no por parte de una performer en una acción performática, y sobre todo, en la importancia que la transformación (y de ahí la necesidad de justificación del dolor dentro de la acción, que tenga un porqué) detenta.

*“La edad fue.... duro ¿eh? Fue bestia, fue... una burrada. (...) Porque... fue la pieza más dura que hice yo en mi vida... y te voy a explicar por qué...porque la hice justo el día que se murió mi padre ... o sea, el día antes, perdona. Y... mi papá se enfermó de cáncer ¿no? y... y.... yo tenía una exposición... para... muy prontito con el grupo de investigación de la universidad entonces tenía que...pos tenía que presentar un... vídeo o no... una pieza. Entonces yo tenía esa acción...ya pensada...esta performance llevaba ya un tiempo ya con ella... en... procesos... estaba... y solo me faltaba pues... eh... acabar de materializarla y tenía que grabarla ya (...) tenía que... hacerla ya. Y mi padre siguió todo ese proceso, de preparar porque yo era muy friki con... yo con los procesos soy muy friki, en el proceso previo a hacer, uhm... disfruto mogollón, hago... mogollón... hago participar a todo cristo, meto a todo el mundo en el embolado...¿sabes? sí es cierto que ... que la performance de... de mi padre me hizo tener una cierta mística en esa época ...y... todo ese proceso de muerte... de... de tal, me hizo una mística de... uh.. interesantísima ¿sabes? eh...y... me gustó estar ahí, quiero decir, no me pareció tan mal... manejarme ahí. Y yo tenía así como una cosa muy clara.... que le decía a mi madre yo creo que papá no se va a morir hasta que yo haga la pieza ... porque hasta que la haga ¿sabes? si... sabe que si se muere antes yo ya no la hago ... entonces hasta que yo la haga papa no se va... a...morir. O sea yo lo tenía un poco como claro porque él me estaba apoyando mucho, yo me acuerdo el día que la fui a hacer y él ya no estaba... súper descolocao, porque ya estaba así sedao y me miró como... pfff... claro... en cualquier momento se podía ir ¿sabes?, estaba ya...uhm... terminal, total. Y entonces les dije yo a mis compañeras... mañana mi padre se muere. O sea, hoy me deja, y mañana se muere. Y yo hice esta pieza, fue súper intensa, estuve*

<sup>624</sup> Durante todo esta parte de la entrevista, la artista realizó numerosas pausas mientras hablaba, algunas dudando si comentarme ciertos detalles, que como puede observarse son muy íntimos, pero también por emoción. Del mismo modo, la artista bajó el tono y se acercó a mí, manteniendo en todo momento una actitud tranquila pero grave, mientras movía constantemente las manos en círculos.

*como seis horas en un cruce de caminos ¿eh?... o sea fue..... también, intensísima, con...hacía un frío increíble, era en enero, o sea fue pleno enero (....) Y tenía mucho que ver con ese impas de la vida ¿no? O sea tú... algo... pasa, alguien se muere y de repente pos... otros caminos comienzan, otros tal... estás en un cruce y era como lanzar esos pesos sonoros de cada año de... de la... y con eso voy construyendo ese vestido que era... pues toda esa historia hasta los 33 años, que a partir de ahí, pos era, todo iba a ser completamente diferente, nuevo y... efectivamente, claro, con una experiencia así pos... todo cambia. Y... entonces pues...pues sí... sí fue todo súper importante y toda esa historia y... la vivencia fue intensísima, la naturaleza fue muy bonita también ¿eh? O sea fue intensa pero muy bonita para mí muy... (....) nt, era muy bonito aquel espacio en el que estaba, muy precioso el sonido del... lugar, oh... ¿sabes? Era...el espacio era muy interesante, era muy bonito eh... era naturaleza, era... no sé... fue bonito y duro a la vez”<sup>625</sup>.*

Podemos apreciar la diferencia entre un dolor no transformador (el de la muñeca) y el que sí lo es. Ciertamente y tal y como entrevemos a través de Gesto, el padecimiento se promete indispensable para que tenga lugar la catarsis que llevará a la transformación: “(...) *el sufrimiento adquiere nuevos significados cuando se contempla desde la perspectiva de quien conoce los resortes de la tragedia. (...) el profesor finés Yrjö Hirn lo explicó en los siguientes términos, si tomamos en consideración los poderosos efectos estimulantes que produce el dolor agudo, podemos entender muy fácilmente que las personas se sometan a sensaciones desagradables momentáneas con la intención de disfrutar de la excitación subsiguiente (...). La creación de sensaciones de dolor puede explicarse como un mecanismo desesperado de intensificar el estado emocional. Ninguna otra definición del masoquismo, ni siquiera en el ámbito psiquiátrico, resume de manera tan fiel el proceso de elevación y modificación de la experiencia*”<sup>626</sup>. El estudio del masoquismo en su literalidad no se estudiará en esta investigación, aunque resulta necesario tenerlo en consideración, ya que parte del concepto en sí describe muy bien el efecto de retroalimentación que el dolor, si sigue a un fin concreto de elevación y transformación, puede tener en nuestras artistas: “(...) *Por supuesto que estoy enganchada* (a la performance). *¿Cómo no voy a estar enganchada si me siento así* (catarsis) *cuando acabo!*”<sup>627</sup>. De esta forma se llega a la conclusión que en cierta medida, lo importante no es el dolor en sí, como en una acción performática no lo es el acto en sí, sino el poder de transformación personal que éste conlleva<sup>628</sup>. Esa transformación se alcanza a través de superar un

<sup>625</sup> Ana Gesto (Santiago de Compostela). Fragmento entrevista (28/11/2014).

<sup>626</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.124.

<sup>627</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>628</sup> “(...) *el retorno hacia la interioridad guardan las característica de un trabajo ascético, de una búsqueda íntima que persigue, en última instancia, una radical transformación espiritual*”. Montero, P. (2000). *El cuerpo en peligro*. Op.cit., p.152.

grado o papel: utilizando el dolor (ya sea físico o psicológico) como utensilio en este caso, se pasa de un estado a otro dentro de la liminaridad implícita en toda transición. Lo podríamos resumir en la siguiente tabla:

Vulnerabilidad - exposición - dolor - catarsis - transformación
---

De acuerdo con Byung-Chul Han quien argumenta que la *experiencia, significa transformación*<sup>629</sup>, y ligando con la idea de que el dolor es un utensilio a través del cual la artista atraviesa una frontera entre el antes y el después, la artista Olga Diego comentaba cómo una performance que realizó, le ayudó a superar una larga época de su vida en la que la artista tenía constantes ataques de pánico. *“Creo que el dolor y todas las angustias provocan más creatividad, igual no todo el mundo está de acuerdo pero... en mi caso sí. ...Pues el miedo fue por esa razón. Entonces hice un trabajo de... una acción, enterrar la cabeza. La frase típica de esconder la cabeza como los avestruces... y enterré la cabeza físicamente. Y la cosa se complicó. Se complicó... (...) Entierro la c... hago el agujero, me agacho, meto la cabeza y me vuelvo a tapar con la tierra que había sacado.... (...) se complicó la cosa. El día que yo hice la prueba todo bien. Sacas, sacas la tierra... pero la segunda vez había llovido un poco antes y la tierra estaba... un pelín húmeda. Entonces, cuando vuelvo a taparme se compacta. Se compactó. Y a la hora de sacarla, no salía la cabeza (...) estás... manejar e intentar no oxigenar demasiado con el esfuerzo, aunque claro evidentemente no entraba mucho... mucho aire”*<sup>630</sup>.

Podemos observar cómo la transformación es vital para entender la elección de padecimiento de dolor por parte de estas artistas. Ese dolor es canalizador y vehículo directo hacia la transformación. Es, por poner un ejemplo, como el botón que los pilotos de las naves espaciales en las novelas y películas de ciencia ficción como *StarWars*, que permiten alcanzar la velocidad de hiperespacio y trasladarse de un punto a otro en menor tiempo. El dolor es para estas artistas lo que la velocidad de hiperespacio es para el Halcón Milenario: garantiza el éxito del viaje<sup>631</sup>. Tal y como dijo el místico

<sup>629</sup> Byung-Chul, Han. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Op.cit., p.116.

<sup>630</sup> Olga Diego (Madrid) Fragmento entrevista (24/06/2015).

<sup>631</sup> Como Viktor E. Frankl argumentaba sobre el sentido de su internamiento en un campo de concentración *“La principal preocupación de los prisioneros se resumía en esta pregunta ¿Sobreviviremos al campo de concentración? De no ser así, aquellos atroces y continuos sufrimientos ¿para qué valdrían? Sin embargo, a mí personalmente me angustiaba otra pregunta: ¿Tienen algún sentido estos sufrimientos, estas muertes? Si carecieran de sentido, entonces tampoco lo tendría sobrevivir al internamiento. Una vida cuyo último y único sentido consistiera en salvarse o no, es decir, cuyo sentido dependiera del azar del sinnúmero de arbitrariedades que tejen*

Maestro Eckhart, “*El sufrimiento es la bestia que puede llevarte más rápidamente a la perfección*”<sup>632</sup>. Es decir, es solo a través de percibir esa transformación, que el dolor es válido para estas artistas que lo padecen. “*En la oscuridad de todo rito de iniciación se brinda a quien se inicia la experiencia de que existe un bien que le trasciende y le permite resistir el mal que se le presenta en forma de miedo, de riesgo o peligro, o en la violencia efectiva que sufre en el proceso ritual. Esto es, la propia estructura del rito recoge y sanciona la experiencia primordial del bien y del mal cuya tensión, controlada y orientada por la acción cultural, guía la energía espiritual que ahí se desprende para mover a quien se inicia hacia un nuevo estado de conciencia, no solo hacia su nueva imagen social*”<sup>633</sup>. Estas artistas, que viven en lo que consideran una sociedad en general alienada, materialista y superficial, que actualmente falla estrepitosamente en donar un sentido satisfactorio al sentido de sus vidas como ser humano contemporáneo desorientado<sup>634</sup>, acuden al padecimiento de dolor a través de la performance para alcanzar esa transformación. Ya la célebre artista Gina Pane<sup>635</sup>, comprendía el acto de maltratarse físicamente como un medio excepcional de comunicación y “*el dolor del cuerpo herido como su manifestación*”<sup>636</sup>. Sin embargo, hallamos algunas diferencias entre el empleo del dolor de ésta y el de las artistas entrevistadas, tal como la perspectiva más individual (microhistoria), frente a la de carácter más político como el caso de Pane.

Para continuar, parece pertinente el añadir una referencia de Moscoso sobre el masoquismo, que despliega genialmente ciertos elementos relativos al dolor: “*Antes que por otro ser humano, el masoquista está dominado por una idea. Una idea mucho más poderosa que un hombre. Al contrario que en el ascetismo, donde la salvación y mortificación van de la mano, el masoquista no está interesado en el dolor, sino en la transformación global de la experiencia. En el contexto de sus prácticas sexuales, aspira a una modificación tan radial de su universo sensorial que incluso el padecimiento físico pueda modularse, transformarse y, en el extremo, convertirse en placer*”<sup>637</sup>.

---

*la vida en un campo de concentración, no merecería la pena ser vivida*”. *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Heder Editorial., p.92.

<sup>632</sup> El Maestro Eckhart citado en Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.124.

<sup>633</sup> Sanmartín, R: (2011). *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Op.cit., p.139.

<sup>634</sup> “*Los pasajeros del barco del “capitalismo pesado” confiaban (no siempre sensatamente, por cierto) en que los selectos miembros de la tripulación autorizados a subir a la cubierta del capitán llevaría la nave a destino. Los pasajeros podían dedicar toda su atención a la tarea de aprender a seguir las reglas establecidas para ellos y escritas en letra grande en todos los corredores del barco. Si protestaban (o incluso se amotinaban), era contra el capitán, que no llevaba la nave a puerto con suficiente rapidez, o que no atendía debidamente a la comodidad de los pasajeros. En cambio, los pasajeros del avión del “capitalismo liviano” descubren con horror que la cabina del piloto está vacía y que no hay manera de extraer de la misteriosa caja negra rotulada “piloto automático” ninguna información acerca del destino del avión, dl lugar donde aterrizará, de la persona que elegirá el aeropuerto y de si existen reglas que los pasajeros puedan cumplir para contribuir a la seguridad el aterrizaje*”. Bauman, Z. (2004): *Modernidad líquida*. Op.cit., p.65

<sup>635</sup> 1939, Biarritz, Francia.

<sup>636</sup> Montero, P. (2000): “El cuerpo en peligro”. Op.cit., p.156.

<sup>637</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.231

Anotar que pocos de los artistas que se autoinfligen daños corporales en la performance, afirman ser masoquistas. Ciertamente existen, pero en estos casos, los artistas realizan acciones en las que buscan el dolor corporal por el propio dolor<sup>638</sup>, mientras que para las artistas mencionadas, el dolor no es otra cosa que una herramienta de comunicación de ciertas problemáticas como veíamos con Pane, así como de transformación experiencial por parte de las artistas entrevistadas. *“Gina Pane abre el vacío que irrumpe el discurso sobre el cuerpo de la mujer, sobre el estigma de lo género definido por siglos de cultura androcéntrica. Lo negativo, que es la herida, se ofrece a la resignación, como un nacimiento, como la crisálida que preside la mariposa”*<sup>639</sup>. El dolor, esa herida, ese padecimiento, abre los puentes y canales de una comunicación que es solidaria, o que más bien dirige su deseo más íntimo hacia el propio hecho que encarna la posterior construcción. Añadir, que tiene como propiedad relevante que ancla a la artista a vivir en el presente, la vincula al presente<sup>640</sup>. *“Porque a mí lo que me... lo que... lo que veo muchas veces es que... cómo lo explico... creo que realmente cuando vas a hacer una performance, si pierdes... no debes tener ese... ese... ese miedo o ese momento de decir no de aquí no puede... no puede pasar. Porque es que entonces no estás, realmente, realizando la performance. Estás performando, pero es más como una obra de teatro quizás. Es más... entonces... es totalmente imposible hacer performance y... y... estar agazapado ante la posibilidad... de... de que te hagan daño, o de que tú te hagas daño a ti misma. Es que no se puede hacer de otra manera”*<sup>641</sup>. Ese padecimiento de discomfort tanto físico como emocional, impide a la performer actuar o interpretar, imposibilitando una escenificación o representación que vaya más allá de aquello que es *“forzosamente el yo”*<sup>642</sup>. Efectivamente, estas artistas introducen el dolor en sus acciones para integrarlo en la experiencia y mirada del espectador. *“El cuerpo es un planeta, una geografía, un territorio y la herida es su memoria, nos recuerda su fragilidad, su dolor, pero también es su defensa contra las prótesis mentales, contra la fragilidad. Las heridas que yo practicaba estaban en relación con una zona determinada del cuerpo, que respondía al concepto de la acción, a su sentido”*<sup>643</sup>. La sociedad contemporánea de la que forman parte estas artistas, parece separar el dolor de la propia experiencia de vida (adelgazar sin sufrir, distanciamiento de las guerras, etc.). Pongamos el ejemplo del llanto. Un acto que

<sup>638</sup> Encasillado siempre en el campo de la investigación de los límites del propio padecimiento.

<sup>639</sup> Cirlot, L., Manonelles, L. (2011): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Op.cit., p.69

<sup>640</sup> *“Estos estados corporales se manifiestan bien localizados en determinados órganos (...) tomamos conciencia de ellos, ya en forma de bienestar y de malestar corporales, como escalofrío y acaloramiento, como hambre, sed y saciedad, como cansancio, somnolencia y frescura, como náusea e indisposición, como sentimiento de fuerza y de debilidad corporal, como tensión corporal y desentumecimiento, como intranquilidad y sosiego. También el dolor durante las enfermedades, puede convertirse en estado de ánimo persistente corporal.... En los estados afectivos corporales se experimenta la ligazón corporal óptica de la psique, y, con ella, la coadunación de la existencia individual con la totalidad de la naturaleza orgánica”*. Vilar, J.P. (1998): *Antropología del dolor. Sombras que son luz*. Navarra:Ediciones Universidad de Navarra., p. 57

<sup>641</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>642</sup> Ernest Becker, B. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit.

<sup>643</sup> Pane, Gina., en Ferrer, E. “El territorio del cuerpo. Entrevista a Gina Pane”. *Lápiz*, nº58, 1989.

podríamos juzgar simple e inofensivo y que por el contrario, encontramos regulado hacia su ocultación pública. El acto de llorar, rechazado y marginado a la privacidad de la soledad, tiene en sí mismo connotaciones negativas que lo adhieren a la sensiblería, la fragilidad o la cursilería. El propio cuerpo está sometido, como veíamos, a un sinfín de normativas regladas socialmente que regulan, en un intento de alejarlo de su realidad más decadente desde la higiene, que añade todo tipo de olores que enmascaran la realidad quizás más animal o natural del hombre, hasta formas correctas de andar, formas específicas de vestirse y tapar la decadencia del cuerpo, pasando por regulaciones obsesivas respecto a la alimentación en una constante huida de la vejez<sup>644</sup>. Y este es precisamente el material del que se valen estas artistas, que utilizan la exposición de su cuerpo y la muestra de la vulnerabilidad, la fragilidad y el dolor habitualmente escondidos y regulados, para explorar los límites, resquebrajando durante las acciones, esas normas de lo social y políticamente correcto y enfrentar (se) a la vulnerabilidad de la existencia.

### 6.3. La muerte. El dolor como elemento favorecedor en el control de experiencia

*No quisiera reventar  
no Señor, no Señora,  
antes de haber saboreado  
el gusto que me atormenta,  
el gusto más fuerte.  
No quisiera reventar  
antes de haber probado  
el sabor de la muerte.  
Boris Vian.*

El dolor es quizás, el representante cierto y máximo de la fragilidad de la vida, es decir, de la muerte. Así mismo, aunque, o precisamente porque es rechazado, el dolor forma parte intrínseca de

---

<sup>644</sup> “El poder disciplinario es un poder normativo. Somete al sujeto a un código de normas, preceptos y prohibiciones, así como elimina desviaciones y anomalías. Esta negatividad del adiestramiento es constitutiva del poder disciplinario. (...) Crean al sujeto obediente”. Byung-Chul Ham (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Op.cit., p 36



la propia existencia, le otorga de este modo, un valor significativo determinado<sup>645</sup>. Quizás, lo que acontece no es tanto un rechazo al dolor por el simple dolor, sino al dolor como recordatorio de la fragilidad de esa existencia, y más allá, del fin de la misma. Ese valor determinado que revierte sobre la apreciación de la propia vida, ocasiona ese rechazo, que fácilmente lo podríamos traducir como miedo. Es por eso que decíamos anteriormente que a través del dolor en la performance, estas artistas no solo crecen a nivel personal y emocional, así como muestran al público la vulnerabilidad de la existencia humana, sino que como vamos a ver, es así mismo, una manera inconsciente de ejercer dominio sobre ese miedo, es decir, sobre su propia experiencia, y en consecuencia, sobre la propia fragilidad, “*para empezar para mí el dolor es un efecto de... de la violencia cotidiana... y... es algo tan real, que... que el dolor que siento o que puedo llegar a sentir ehm... se convierte en motor de todo lo que hago*”<sup>646</sup>. Frente al concepto de la muerte, asociado con el de la fragilidad y frugalidad de la propia existencia, aparecen efectivamente maneras de control y descripción de esa percepción. Como animal el hombre *sabe* que debe morir (como acontecimiento natural) y es un hecho que morirá. Pero como ser racional niega, en muchas ocasiones, la posibilidad, e intenta alejarse lo más posible de ese precipicio existencial.

Podríamos anunciar que en realidad, el hombre no precisa de temer nada más que a la muerte, que pese a que es una circunstancia que el hombre contemporáneo percibe como antinatural y ajeno<sup>647</sup>, es la certeza absoluta<sup>648</sup>. Tomando una cita de Viktor E. Frankl: “*La vivencia del hombre que regresa al hogar es coronada por la innegable sensación de que, después de todo lo que sufrió, ya no precisa de temer a nada en este mundo, excepto a Dios*”<sup>649</sup>. Es indudable el hueco profundo que la “desaparición” de la religión católica dejó en la sociedad que ha criado a nuestras performers. Es indudable el consuelo que ésta otorgaba al concepto de muerte, que rebajaba la fatalidad de la misma a través de la transcendencia del alma humana (como otras muchas religiones). La religión católica (como es el caso de muchas otras) calma la ansiedad del fin de la existencia, donando un propósito elevado determinado<sup>650</sup> a la misma, así como la posibilidad de continuación. Sería

<sup>645</sup> “*El realismo nos avisa de que el sufrimiento es una parte consustancial de la vida, como el destino y la muerte. Sin ellos, la existencia quedaría incompleta*”. Frankl, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Op.cit., p.92.

<sup>646</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>647</sup> “*El secreto inmoral de la muerte se deposita en las grutas protegidas que le reserva el psicoanálisis o la religión*”. De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Op.cit., p.211

<sup>648</sup> En el cuento *Muerte en Teherán* (en las 1001 noches), un persa acaudalado y poderoso pasea por sus jardines acompañado por un criado que le cuenta horrorizado que la Muerte se le ha aparecido y le ha asustado. El criado, lleno de pavor, le pide a su amo un caballo para abandonar el lugar e ir velozmente a Teherán. El amo, ante la angustia de su criado accede, y éste parte sin dilaciones a galope. Al cabo de un rato, el amo se encuentra de nuevo con la Muerte y le insta a que le dé razones por las que ha atemorizado de tal manera a su criado, ante lo cual la Muerte responde que ella no lo ha asustado, sino que solo mostró sorpresa al encontrarle en ese palacio, cuando su plan era encontrarlo a la noche en Teherán

<sup>649</sup> Frankl, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Op.cit, p.116.

<sup>650</sup> “*Tal como ocurre con la sociedad, lo mismo ocurre con la religión: la forma exterior es la condición misma de su existencia. En nuestra condición de herederos de la tradición evangélica se nos ha educado en la sospecha de todo formalismo y en la búsqueda de expresiones espontáneas (...). En cuanto animal social, el hombre es un animal ritual. Si se suprime el ritual bajo cierta forma, no deja de surgir en otras, con mayor fuerza mientras más intensa*

interesante observar que esta continuación en otro plano existencial, común con varias religiones a lo largo del globo, no solo ofrece efectivamente esa continuidad de vida, sino que concede a los seguidores unas herramientas específicas, concebidas junto con su normativa correspondiente, que desarrollar a lo largo de su vida para poder alcanzar dicho fin. Es decir, ofrece pautas del control de la propia experiencia de muerte. “(...) *entre todas las cosas que conmueven al ser humano, una de las más importantes es el terror a la muerte*”<sup>651</sup>. Podríamos considerar que estas artistas, como el resto de los habitantes de países convertidos recientemente al laicismo (y aun así no en su totalidad como es el caso de España), son huérfanas perdidas. La pérdida gradual pero rápida de la religión ha conllevado así mismo el extravío de esas herramientas tan insertadas y que tan acertadamente ayudaban al sujeto a confiar con determinación en ese futuro incierto como a justificar inclusive el dolor padecido. Paralelo a la pérdida de confianza en el Estado, como veíamos anteriormente, el individuo queda huérfanos de *héroe*<sup>652</sup> (como sujeto al que traspasar parte de la responsabilidad). No es de extrañar que habitualmente seamos testigos de migraciones de individuos a templos de la India, o la implantación de diversas corrientes religiosas orientales del estilo. No son más que tentativas de suplantación. Y es que, efectivamente no hay nada tan terrorífico como el ser consciente de la propia fragilidad de la vida, apercibirse de la realidad de la propia condición como ser humano. El dolor es necesariamente, un recuerdo de esa fragilidad que acompaña inexorablemente a la vida. Los espejismos de una realidad que confronta desastres internacionales tele transmitidos, con la superficialidad extrema en la cotidianeidad, configuran un caos que lejos está de calmar la ansiedad que produce el saber que no hay nada que, como ser humano, se pueda hacer para continuar con su insignificante existencia. “*Nada garantiza la continuidad de la existencia: las galaxias se consumen y de ahí la angustia de las grandes doctrinas teológicas y metafísicas respecto al tiempo. (...) La intuición de que el ser podría no haber sido, de que la creación podría haber sido deshecha – la antimateria que aniquila la materia, bien momentáneamente bien definitivamente -, debería alimentar el terror.*”<sup>653</sup>. No es de extrañar, como hemos mencionado, que en la búsqueda vital de esas nuevas preguntas y respuestas, hayan surgido con gran impacto nuevas religiones *new age*: prácticas que son una mezcla de religión católica, budista, ecología, etc.<sup>654</sup>. Porque, ¿por qué tiene que tener un sentido la vida del ser humano<sup>655</sup>? No

---

*es la interacción social*” Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.34.

<sup>651</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.92.

<sup>652</sup> Ibidem.

<sup>653</sup> Steiner, G. (2001): *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela., p.135.

<sup>654</sup> Por no hablar de la pérdida de comunidad que conlleva la pérdida de religión, que dirige al hombre hacia una vida de soledad e individualismo.

<sup>655</sup> La pregunta respecto al propósito y el sentido de la existencia ha sido una constante en la historia de la humanidad. Si bien el problema estriba en que las entidades donadoras de esas respuestas, como la religión, el estado, etc., entidades que ejercían un control sobre el ciudadano, han dejado de ser, hace ya tiempo, fiables. Lo encontramos desde el comienzo de la quiebra de la religión católica gracias a los nuevos hallazgos científicos que desbancaban

es de extrañar pues que estas artistas intenten una búsqueda trascendental del *yo* y del *nosotros*, agarrando su presente a través de las acciones performáticas<sup>656</sup>. “*Cualquiera de los distintos aspectos de la existencia conserva un valor significativo, el sufrimiento también. El realismo nos avisa de que el sufrimiento es una parte consustancial de la vida, como el destino y la muerte. Sin ellos, la existencia quedaría incompleta*”<sup>657</sup>.

Tomando como punto de partida la transformación surgida a través de la performance, es evidente la relevancia que así mismo ésta ofrece respecto al control de la experiencia, teniendo en cuenta la performance como una experiencia repleta de vulnerabilidad en la que la fragilidad del sujeto puede surgir. Quedaba claro pues, que el dolor producido por un daño físico localizado, sea éste de gran o de pequeña magnitud, hablando desde el punto de vista del ritual, sea religioso o secular, está siempre asociado a la transformación. Con todo es por lo que entendemos en esta investigación el dolor sentido por un daño físico o emocional, como una herramienta, un instrumento a través del cual estas artistas se sirven para alcanzar un fin determinado<sup>658</sup>. El dolor pues aparece como control de la experiencia; y no solo como un control de la experiencia general, entendida como esa experiencia vital que comentábamos, sino también y como extensión, como el control respecto de la propia experiencia in situ que la artista percibe durante la acción. Así como veíamos, estas artistas controlaban su cuerpo desnudo y las definiciones a las que éste se enfrenta precisamente controlando la exposición de ese desnudo y utilizándolo o mostrándolo únicamente en determinadas ocasiones, como cuando la deformidad del mismo era patente, en este caso nos enfrentamos a la experimentación del sufrimiento, emocional y/o físico a través precisamente, del control del mismo.

Al fin y al cabo, el control parece ser una medida esencial para estas artistas. La línea que separa ese control de la experiencia respecto al control de la acción, entendiendo aquí ese control como normativa, es fina, por lo que estas artistas se esfuerzan en que ese control de experiencia, no entorpezca la experimentación real e íntegra de la experiencia. Aun así cuando nos referimos al dolor como un mecanismo de control de la experiencia, queremos decir que es un modo de entablar un diálogo directo con su cuerpo, con su propia naturaleza. Esta exposición consciente de vulnerabilidad es relevante en la medida en la que va a contracorriente de lo establecido

---

ciertos preceptos aceptados como únicos y verdaderos, hasta la rotura de la confianza hacia un Estado como una entidad no fiable, voluble, manipuladora y poco representativa de las propias necesidades y deseos.

<sup>656</sup> Del mismo modo que encontramos actualmente numerosos ejemplos de personas de altos cargos que un día dejan el trabajo y con el dinero ahorrado deciden dar la vuelta al mundo con una mochila o cambiar de vida radicalmente e irse a vivir a una aldea.

<sup>657</sup> Frankl, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Op.cit., p.85.

<sup>658</sup> “La mayoría de las religiones prometen, mediante sus ritos, hacer algunos cambios en los acontecimientos externos. Sean cuales fueren las promesas hechas, de algún modo se reconoce que la muerte es inevitable” Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.196.

socialmente. A través de este diálogo que entablan a través de ese dolor, podemos decir que estas artistas se oponen a la realidad circundante y a medida que exploran a través del padecimiento, su propia naturaleza, se fortalecen más allá de sus límites, lo que las ayuda así mismo, ya no a mantener un orden, sino a instaurar uno nuevo. Si consideramos ese control de la experiencia a través del dolor, como una manera que tienen estas artistas de reconocerse a sí mismas dentro de la desesperación que entraña ese no verse reflejadas o acompañadas por el contexto en el que viven, inmersas en ese vacío del desorden que comentábamos por la ausencia de la religión los intersticios que antes rebosaban de respuestas, es decir, vacío provocado en parte por la ausencia de la figura del *héroe* que antes comentábamos, nos servirá aquí de guía la noción de *transferencia negativa* de la que habla Ernest Becker. Esta *transferencia negativa* se entiende como el transferir sentimientos destructivos que podemos percibir hacia nosotros, como el odio, el miedo o el desconcierto, a una figura externa, como puede ser la de un líder, una figura famosa o una deidad, para crear un equilibrio básico, ya sea dentro del propio odio hacia el líder (en contra) o dentro de la sumisión respecto al líder. Así, Becker continúa, “*necesitamos un objeto concreto para nuestro control y procuramos conseguirlo como podamos. Cuando no hay personas para entablar nuestro diálogo de control, incluso podemos utilizar nuestro propio cuerpo como objeto de transferencia (...) Los dolores que sentimos, las enfermedades reales o imaginarias nos dan algo con qué relacionarnos, evitan que pasemos inadvertidos por el mundo, que nos quedemos atascados en la desesperación de la soledad y el vacío total*”<sup>659</sup>. Podríamos entender la performance en general y el dolor en particular como esos elementos que como enuncia Becker, sobre los que la artista realiza esa transferencia de poder como una forma de ejercer un control sobre la propia experiencia de fragilidad y vacío existencial.

Volviendo al dolor, la integridad o plenitud del mismo en la performer es siempre una incógnita, ya que la esencia misma de la acción performática es ser una experiencia que debe ser, y es, vivida en presente; no puede preverse o anticipar de manera precisa lo que va a acontecer en ella, lo que va a desarrollar o cómo le va a afectar a la artista, y es por lo tanto esa experiencia de disconfort o dolor, particular a la performance en sí tanto como a la performer y su estado particular presente.” (...) *tú has pretendido hacer algo con tu cuerpo, además, una cuestión es que yo no ensayo antes nunca mis performances, no sé si hay gente que las ensaya... con lo cual... me he encontrado en muchas situaciones completamente incómoda... incomodísima... diciendo, yo no sé si mi cuerpo... en este momento va a resistir lo que yo he pensado y he pretendido con esto*”<sup>660</sup>. Así como el dolor emocional que se alcance en una performance a través del estado de vulnerabilidad, es del todo

<sup>659</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.216.

<sup>660</sup> Beatriu Codonyer (Madrid). Fragmento entrevista (08/04/2016).

imprevisible, del mismo modo, el dolor que la autolesión produce tampoco es previsible o cuantificable en su misma calidad de dolor. Es por eso que no solo nos encontramos con la cualidad surgida de que la artista no solo padece el dolor de manera atenuada debido al estado de *inmersión*, sino que ésta accede al control de ese dolor (como hemos visto en el ejemplo de Gesto<sup>661</sup>) en aquellos casos en los que el dolor que padece está de cierta manera, fuera de contexto. “(...) *entender el dolor implica experimentarlo para sobreponerse a él*”<sup>662</sup>. Valorar que siempre está presente la capacidad, inherente al dolor, de dotar de presencia total al cuerpo para la persona que lo sufre, por lo que tendremos en cuenta la relación directa que se crea entre la idea de control y experiencia en lo que al dolor se refiere, así como con el concepto de sublimación a través de la cual, de manera psicológica, la artista es capaz de afrontar esa experiencia de crisis y dolor. En la acción *Louche* (Junio 2017, Aubais<sup>663</sup>) la artista Pascale Ciapp se postraba semitumbada sobre unos pallets que hacían de asiento y con la cara negra cubierta de ceniza, se vertía sobre el cuerpo desnudo, durante 3 horas, cera blanca caliente que caía del cucharón que la artista empuñaba y que se iba solidificando por todo su cuerpo.



Fig.23. Pascale Ciapp en *Louche*<sup>664</sup>.

Bien es posible que una gran mayoría del público juzgara como dolorosa, o como mínimo

<sup>661</sup> Mirar pg (donde está el ejemplo de Ana)

<sup>662</sup> Bakan, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Op.cit., p.121

<sup>663</sup> Performance presentada dentro de “Sans Gaz ni trompette .1”, organizada por Les Artistes Nomades. Château d’Aubais. 3h.

<sup>664</sup> Fotografía tomada de la página de Facebook de la artista y archivada el 1708-2017.

desconfortable, la acción realizada por la artista. Ciertamente, el control está relacionado con el estado de *inmersión*, si bien no hay que confundir uno con otro. El control en la artista, está presente en toda la acción, y tiene que ver con ese sentido de presente y estado de inmersión donde la artista “es” en presente y acciona en presente, manteniendo un control sobre sí misma y las acciones y movimientos que realiza. Como ya veíamos, la línea divisoria entre la conciencia y la inconsciencia (inmersión) en el estado psicológico de la artista frente a estados vulnerables es muy fina, pero al mismo tiempo lo significa todo, porque el traspasarla, es volverse consciente y controlar ese dolor como un enfermo controla el daño que le hace el médico cuando le toca la rodilla lesionada en la propia búsqueda de una fractura, rompe ese estado de inmersión y cambia los parámetros de la acción, imposibilitando la ansiada catarsis y consecuente transformación.

*“(…) yo estaba de rodillas, y.... y no sé por qué ese día el suelo me pareció durísimo y me empezaron a doler un montón las rodillas. Y arrancaba unas... unas flores... arrancaba unos cardos... y entonces yo había cogido esas flores del campo y tal , pero no había calculado que aquello pinchaba tantísimo, porque era... aparentemente... bueno era la flor del cardo, pero del cardo silvestre... entonces... pinchaba mucho más de lo que yo había calculado. Entonces recuerdo que en aquella performance hice un esfuerzo... eh... físico enorme. Enorme...pero también paralelamente sentí como un antes y un después de aquella performance. Como si realmente dentro de mí hubiesen sucedido... uhm... nt... a nivel psíquico un esfuerzo tan grande como había supuesto lo... lo físico. Una correlación entre ambos”<sup>665</sup>.*

Efectivamente, es este antes y después, esa transformación vital lo que lleva a que las artistas a continuar experimentando con igual o mayor peligro, una vez han pasado por una experiencia que ha sido desagradable a nivel físico o emocional, enfrentándose a situaciones similares. No es que la artista no sea capaz de padecer el dolor, sino que éste aparece de tal manera rebajado que no la desvía de su estado de concentración. *“(…) operan en el convencimiento de que conducir el cuerpo a situaciones límite, a auto imposiciones extremas tiene algo de acto de fe, de liturgia purificadora de lo alienante”<sup>666</sup>.*

El padecimiento de ese dolor o disconfort durante la acción aparece atenuado, pero más relevante aún es que la transformación que el proceso conlleva resulta ser la recompensa que justifica el sufrimiento soportado. *“la verdad se manifestaba a través de la destrucción de la carne”<sup>667</sup>.* Por

---

<sup>665</sup> Beatriu Codonyer (Madrid). Fragmento entrevista (08/04/2016).

<sup>666</sup> Montero, P. (2000): “El cuerpo en peligro”. Op.cit., p.149

<sup>667</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.37

otra parte, la artista Gina Pane, en *Escalada sin anestesia*<sup>668</sup>, (París, 1971), subía descalza por una escalera donde había colocado previamente unas cuchillas. La artista realizó esta acción tras verse profundamente afectada por la guerra de Vietnam, simbolizando la progresión de violencia de la que eran testigos los americanos<sup>669</sup>. “*La consideración del propio daño carece de importancia. El relato debe ser coherente antes que referencial. No estamos ante un cuerpo que sufre, sino antes un drama que se construye de acuerdo con elementos imitativos y afinidades simbólicas. Desde este punto de vista, la visibilidad o invisibilidad del dolor depende de la adecuación del imitador a su modelo, así como de la forma en la que construye su experiencia en función de los relatos de los otros*”<sup>670</sup>. Efectivamente, el dolor padecido, aparece atenuado, porque además de ser un dolor que viene de la mano de la propia artista (control), tiene una justificación determinada (control). Como podemos ver, el control como una forma de orden y justificación, aparece en cada etapa de desarticulación del dolor. Esto no es algo para nada excepcional, ya que se puede rastrear hasta en ciertos empleos del dolor<sup>671</sup> por parte de los clérigos, santos y ascetas. Tal y como decía Santa Teresa, “*(...) no hay cosa que delante se me pusiese, por grave que fuese, que dudase de acometerla. Porque ya tengo experiencia en muchas que, si me ayudo al principio a determinarme a hacerlo, que, siendo solo por Dios, hasta comenzar lo quiere -para que más merezcamos- que el alma sienta aquel espanto, y mientras mayor, si sale con ello, mayor premio y más sabroso se hace después. Aun en esa vida lo paga Su Majestad por unas vías que solo quien goza de ello, lo entiende*”<sup>672</sup>.

Reiterar pues que la cualidad de la performance como experiencial y vital, transparenta la realidad social y cultural con la que convive la artista tal y como vemos en el ejemplo de Pane, de ahí que las performers entrevistadas ofrecen un uso consciente y consecuente del dolor, alejándose, como ya hemos comentado, el uso gratuito del mismo. “*ehm... a mí me parece un tema muuuuy serio, el... autoinflingirse dolor físico... nt... no creo que... me da rabia que la gente lo banalice porque... es que detrás del dolor físico, la gente se está infligiendo... hay...hay un dolor mucho más profundo que no es físico. Y está jugando con eso. Y me da una rabia terrible... es que no lo puedo*

<sup>668</sup> Galería de Imágenes, p.341.

<sup>669</sup> Montero, P. (2000):” El cuerpo en peligro. Arte”. Op.cit.

<sup>670</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit.,p.82.

<sup>671</sup> Generalmente dedicados estos empleos a la domesticación de los deseos de la carne.

<sup>672</sup> *Obras de Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres. (1844) Tomo II, capítulo IV, p.16. Consultado a través de google books.

(books.google.ch/books?id=J2f4xmD4pe4C&pg=PA16&lpg=PA16&dq=%E2%80%9C(...)no+hay+cosa+que+del+ante+se+me+pusiese,+por+grave+que+fuese,+que+dudase+de+acometerla&source=bl&ots=vLanlNy8TC&sig=COXm2euOxhZqcN7te80vx7ijNE4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiCwbeVuJvaAhWI1xQKHcxDBS4Q6AEIKzAB#v=onepage&q=%E2%80%9C(...)no%20hay%20cosa%20que%20delante%20se%20me%20pusiese%2C%20por%20grave%20que%20fuese%2C%20que%20dudase%20de%20acometerla&f=false). [consultada el 07-09-2017].

soportar”<sup>673</sup>.

Aunque sigue habiendo claros ejemplos en el panorama español de artistas que utilizan medidas de autocastigo extremas y del mismo modo, siguen apareciendo, como ya hemos comentado, jóvenes artistas que comienzan a utilizarlas en parte debido a las ventajas publicitarias que conllevan, es cierto que actualmente, del mismo modo y como se ha podido comprobar a través de las entrevistas realizadas, comienza a haber cada día menos artistas interesadas en realizar este tipo de acciones de carácter más violento<sup>674</sup>. Y este alejamiento a nuestro parecer está relacionado con el ejemplo que veíamos de porqué la mujer se distancia del desnudo por el desnudo: en parte la justificación se halla en la búsqueda de una comunicación real apartada de la mimesis<sup>675</sup>. Estas artistas que experimentan nuevas líneas de “daño”<sup>676</sup>, están realizando una búsqueda de autenticidad y de identidad propia a través de la performance, ya que la imitación si bien es un acto libre de elección consciente (si bien puede ser no ponderado), *doblega la voluntad*<sup>677</sup>, es decir, conlleva indiscutiblemente una pérdida de libertad en la consecución de la imitación, así como un extravío, aunque sea momentáneo, de identidad<sup>678</sup>.

Encontramos en estas artistas un sentimiento de responsabilidad respecto al uso del dolor que sí es nuevo en la disciplina. Y es una responsabilidad que ejercen de manera consciente y que responde

---

<sup>673</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>674</sup> Estos intereses guardan relación con las preocupaciones de los artistas y críticos que se reunieron en 1974 en casa de Michel Journiac, en París, para intentar crear un grupo de debate en torno a la posible definición del llamado ‘arte sociológico’, así como para rechazar la imagen social vigente del cuerpo humano. Además del propio Journiac participaron en la reunión, entre otros, François Pluchart, fundador de la revista *Artitudes* y Gina Pane. El 20 de diciembre de 1974 Pluchart publica el primer *Manifiesto de arte corporal* que comienza diciendo: “*El cuerpo es el don fundamental. El placer, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte se inscriben en él y al hilo de la evolución biológica dan forma al individuo socializado, es decir puesto en disposición de satisfacer a todas las exigencias y obligaciones del poder vigente. Nadie escapa a esta opresión de todo sobre todo que decide el recorrido morfológico, de la situación del cuerpo siempre dispuesto a ser investido por nuevas ideologías en donde la imposición es tan grande que tendemos a escapar, a resistirnos. De esta situación del cuerpo individual pero socializado depende por el contrario la actitud del grupo ante todo fenómeno social: huelga, revolución, guerra, reivindicación de las minorías, etc. (...) El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No tiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si ésta no se ha declarado antes sociológica y crítica. Derriba, rechaza y niega la totalidad de los antiguos valores estéticos y morales inherentes, que se presupone que pertenecen a la práctica artística, porque aquí, la fuerza del discurso debe reemplazar todos los presupuestos del arte. (...)*”. Pluchart, F. “*Manifeste de l’art corporel*”. Catálogo *Art corporel*, galería Stadler, París, Enero 1975. *Del arte objetual al arte del concepto*.

<sup>675</sup> “(...) el filósofo francés René Girard entendió que no solo afectaba a los gestos visibles, sino también a los deseos invisibles. Consideró entonces una estructura del deseo mimético que incluía un mediador, un modelo intermedio que permitiera la satisfacción del deseo. Puesto que no sabemos qué debemos desear, razonaba Girard, terminamos por apetecer lo que desean otros. Como los niños que siempre quieren el juguete ajeno, los seres humanos no se pelean por realizar sus sueños, sino por llevar a cabo los anhelos de otros”. Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.83.

<sup>676</sup> Estas nuevas líneas del daño, lejos del ataque físico más brutal y frontal, tiene que ver con varias cosas: el cambio hacia un discurso desde la micro historia, y de la necesidad de un crecimiento personal más que una búsqueda quizás más sencilla de experimentación con todo el yo. Quizás antes era la experimentación del dolor completa dentro de un discurso político más frontal, mientras que ahora es más el alcanzar un cambio personal emocional (aunque haya dentro de esa acción performática, un discurso político).

<sup>677</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.83.

<sup>678</sup> Rompe con la autenticidad de la acción en sí, llegando a ser en algunos casos una falsificación de la autenticidad motivacional de la acción específica, persiguiendo como único objetivo a través de la autolesión, sobresalir o llamar la atención dentro del mundo del arte.



al contexto social en el que estas artistas viven. Parece que, actualmente, el auto infligirse un daño físico grave de una manera premeditada, como los ejemplos que hemos visto ocurrían en los años 70, ya no tiene un sentido para estas artistas, que parecen dirigir su mirada más hacia la búsqueda de un estado de vulnerabilidad que abra las puertas al autoconocimiento y a una comunicación horizontal y próxima con el otro. Si bien, tras las acciones de estas artistas podemos rastrear una crítica social y política, se centra más en el *regalo* que ese padecimiento les ofrece a ellas mismas, en la catarsis que deviene de la exposición a esas situaciones dolorosas, más que en la crítica directa a través del dolor corporal propio que se genera a través de ejercer la auto violencia directa para posicionarse políticamente<sup>679</sup>.

En contraste, existe entre estas artistas una gran concienciación respecto a la responsabilidad que existe en la utilización del dolor, ya no solo para con su propia persona y el cómo afecta a la acción, sino para con la situación social en la que viven. La artista Yolanda Benalba me comentaba al respecto, que en las acciones en las que trata el tema de género y su propia experiencia al respecto, prefería realizar acciones con una autolesión que ella considera leve: “*lo que yo no trabajo lo que es la autolesión física de ... herirse, cortar... pero sí que trabajo otro tipo de autolesión, quiero decir, gritar hasta que... te quedas sin voz... es una autolesión pero... tiene otro matiz poético... creo....o así es cómo lo trabajo yo. Y... o clavarme los alfileres en el pelo, clavados a la pared, y dejar caer mi peso*”<sup>680</sup>. Esta artista, que está muy relacionada con el continente latinoamericano, comentaba en la entrevista que deliberadamente se aleja en sus acciones de una autolesión mucho más radical porque su realidad y cotidianeidad como mujer, no están rodeadas de una violencia tan sobresaliente como la que sus compañeras artistas residentes en Latinoamérica<sup>681</sup> lo están: “*(...) lo que quiero decir es que...uhm... el dolor también... responde al... contexto en el que tú vives, y creo que no es el mismo contexto el que se vive en México por ejemplo, y las prácticas artísticas en mujeres, en México, trabajan con sangre real y... se cortan y... ¿no? Tienen un... una metodología y una plástica, uhm... más fuerte en torno a esa... autoagresión, y creo que tampoco sería sincero por mi parte, tener un discurso igual tan extremo con el cuerpo cuando la realidad social de España va por otros campos, ¿No?*”<sup>682</sup>.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el acto de padecimiento que sufren estas artistas tenemos presente un elemento indispensable: un público que mira. Así, no podremos perder de vista, que el dolor (físico o emocional) que sufren las artistas durante la acción performática,

<sup>679</sup> Montero, P. (2000): “El cuerpo en peligro”. Op.cit.

<sup>680</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>681</sup> Benalba pone de ejemplo a la controvertida artista mexicana Rocío Bolívar (1956), quien realiza acciones de extrema autoviolencia (como coserse la vulva) en una crítica directa al sistema patriarcal de violencia y opresión en México.

<sup>682</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

encuentra gran parte de su justificación en ser contemplado, percibido y experimentado por parte del público presente. “*El dolor es un lenguaje para dar expresión a la propia necesidad y para ser receptivo a la necesidad del prójimo doliente*”<sup>683</sup>. Si bien se reitera que en ningún momento el dolor o padecimiento que las artistas entrevistadas sufren en las acciones que llevan a cabo, es gratuito, obsceno<sup>684</sup> o publicitario: la violencia sea cual sea su forma, en mayor o menor medida, de la que somos testigos es siempre necesaria al ser la naturaleza misma de la performance experiencial. Estas artistas, buscan a través del público presente su propia transformación pero al mismo tiempo se produce una comprensión de la realidad social que las rodea; es por ello que es necesaria la presencia del público en la acción y su participación (sea del grado que sea) en el dolor de la artista. Los integrantes del público son testigos del mismo y por lo tanto, precursores de un cambio tanto en ellos como en la performer a través de esa vivencia compartida que es el experimentar el dolor que está siendo mostrado. “*El dolor es la madeja de nuestra existencia, el síntoma de nuestros déficits psicológicos, biológicos y existenciales. El dolor hace biografía en nuestros cuerpos, los estigmatiza mentalmente y físicamente, deja una huella que solo se borra por momentos (...) Esa carne también atestigua lo que somos; las huellas de un pasado que se hace presente a través de la inminencia de nuestro cuerpo, que comunica a los otros una realidad corpórea que es la suya*”<sup>685</sup>. El público presente, es parte de ese dolor y eso, solo puede acontecer gracias al proceso de alteridad y dentro del concepto de comunidad que se genera y que veremos en el capítulo siguiente. “*El proceso clave es el surgimiento de consonancia mutua entre la atención y la emoción de los participantes, que crea una experiencia emocional/cognitiva compartida*”<sup>686</sup> es decir, las artistas construyen parte de su dolor y de la justificación para padecer un daño físico o emocional en la presencia de un público que lo mira y lo padece: *Los usos del dolor no atañen a la verdad, sino al drama; no se explican desde la lógica, sino desde la fabricación colectiva de experiencias propias (...)*<sup>687</sup>. Es en parte la mirada del espectador la que dota al dolor físico (no al emocional) sufrido por el performer de relevancia. Sin la reacción del espectador, no habría razón para autolesionarse. “*En la base de la mirada humanitaria y de la conciencia filantrópica, la simpatía hacia el sufrimiento ajeno configura nuestra experiencia del daño*”<sup>688</sup>.

<sup>683</sup> Vilar, J. (1998): *Antropología del dolor. Sombras que son luz*. Op.cit., p.137.

<sup>684</sup> “*Las imágenes que decoran los muros de las iglesias medievales no reflejan la realidad histórica (...) no constituyen por sí solas un espejo de la violencia punitiva o de la pedagogía de las armas (...). No señalan a la historia, sino a las emociones. (...) Al menos desde finales del siglo XIX, la violencia que se juzga gratuita se presenta bajo la forma de la obscenidad.*” Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.26

<sup>685</sup> Benito, J.I. (2013) *El arte carnal de orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir el otro., p.121.

<sup>686</sup> Collins, R. (2009): *Cadenas de rituales de interacción*. Anthropolos. Barcelona., p.73.

<sup>687</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.69.

<sup>688</sup> Ibidem., p.85.

### 6.3.1. Antecedentes de la autolesión. El éxtasis místico

Si el sufrimiento está contemplado dentro de la religión católica como vital, la autolesión tiene una historia particular en la misma. Si bien no entraremos en datos historicistas sobre el asunto, sí que parece relevante el destacar ciertos aspectos que se cree, ayudan a entender las influencias de la misma en la performance, ya que al investigar el dolor en la performance contemporánea no se puede dejar de lado el entorno y el bagaje que forman parte de la personalidad de estas artistas: no se puede desdeñar el poso de la religión católica y su enaltecimiento del sufrimiento.

En comparación con las escenas religiosas que conforman parte del imaginario cultural de estas artistas, cabría resaltar la falta de expresividad de los artistas frente a situaciones dolorosas en la performance. Esta falta de expresividad que revela el control que ejercen sobre la situación, recuerda a los retablos y pinturas clásicas que representaban los castigos físicos y torturas que recibían los mártires cristianos<sup>689</sup>. No se puede obviar la referencia a este tipo de representaciones religiosas por parte de artistas como Marina Abramovic que se hicieron populares a través de acciones auto punitivas que registraban una influencia estética relacionada con la iconografía religiosa, como a la influencia que este tipo de iconografía ejerce en el imaginario colectivo de las artistas entrevistadas. Moscoso nos lo describe muy bien a través del retablo de la tortura de santa Marina:

*“(...) tanto en el retablo de Santa Marina como en la mayoría de las representaciones de violencia extrema relacionadas con las vidas de santos que fueron realizadas hacia el fin de la Edad Media, el rostro de las víctimas permanece inalterado, sin que la expresión facial ni ningún otro elemento permita inferir, más allá de la visualización del castigo, la magnitud del daño. La expresión tal vez constituya la primera y más básica forma de conocimiento de los estados anímicos, pero esos rasgos visuales, o la ausencia de ellos, deben reubicarse en la matriz cultural que los conforma y los hace al mismo tiempo posibles y significativos”<sup>690</sup>.*

Esa falta de gestualidad en las representaciones de los mártires contrasta con los rostros extremadamente alterados y grotescos de los castigadores. Y es, en efecto, esa pasividad gestual lo que les confiere, igual que a los artistas que se autolesionan, la superioridad frente al resto presente. Es decir, esa falta de gestualidad separa en cierta medida al artista del público presente y le atribuye cualidades místicas de, podríamos decir fortaleza o victoria del espíritu frente a la carne, que le

<sup>689</sup> Del mismo modo, las representaciones del Cristo crucificado aparece siempre con la cara impasible y serena de la muerte o de la aceptación.

<sup>690</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.it., p.24.

separa del resto de las personas presentes en la acción. De ahí que se considera que efectivamente, el hacer visible un daño físico auto infligido crea una barrera en la comunicación horizontal performer-público producida principalmente por esa falta de expresividad natural respecto al daño que la propia persona está ejerciendo sobre sí misma, falta de expresividad que va en contra de una representación completa, lógica y natural (desde el punto de constituye la más básica forma de conocimiento de los estados anímicos, pero esos rasgos vista del público) del dolor físico. Esto provoca una divergencia que se enfrenta o crea una grieta en la interpretación y en la comunicación, ya que el público participante es testigo de una acción que provoca claramente un dolor físico, y esto lo reconocen ya no solo por la evidencia de la acción sino también por el proceso de alteridad<sup>691</sup>, mientras observan que faltan elementos indispensables de interpretación del mismo. “(...) fuera de la articulación verbal, sabemos del dolor de los otros a través de la observación de sus gestos, actitudes y expresiones corporales”<sup>692</sup>.

La autolesión es utilizada en las acciones por las artistas por diversas razones y tiene un trasfondo, como hemos visto, emocional y discursivo en la acción. Así como el dolor padecido será impredecible, como impredecible resulta en todos los casos el grado de dolor emocional, del mismo modo, la exposición a la autolesión es una decisión previa. Es decir, el realizar de manera intencionada acciones que conllevan una autolesión, es escogido siempre anticipadamente y de manera deliberada por la artista en particular. Un claro ejemplo lo tenemos en la artista francesa Pascale Ciapp quien utiliza mucho la autolesión durante sus acciones, autolesiones que le producen, según la propia artista<sup>693</sup>, un dolor que le permite intimar con ella misma y con la acción en sí (más que con el público<sup>694</sup>).

---

<sup>691</sup> “Los sentimientos de compasión, de impotencia, de indignación, de vergüenza o de lubricidad que acompañan al dolor de otros provienen siempre de emociones presentidas. (...) la simpatía hacia el sufrimiento ajeno configura nuestra experiencia del daño”. Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.85.

<sup>692</sup> Íbidem, p.23.

<sup>693</sup> [pascaleciapp.fr/demcv.html](http://pascaleciapp.fr/demcv.html). [última consulta 31-03-2018]

<sup>694</sup> Es una cuestión de elección, pero queda evidenciado, como hemos comentado que la autolesión produce una interrupción en la comunicación con el público e instaura siempre un sistema de roles que anulan cualquier comunicación horizontal.

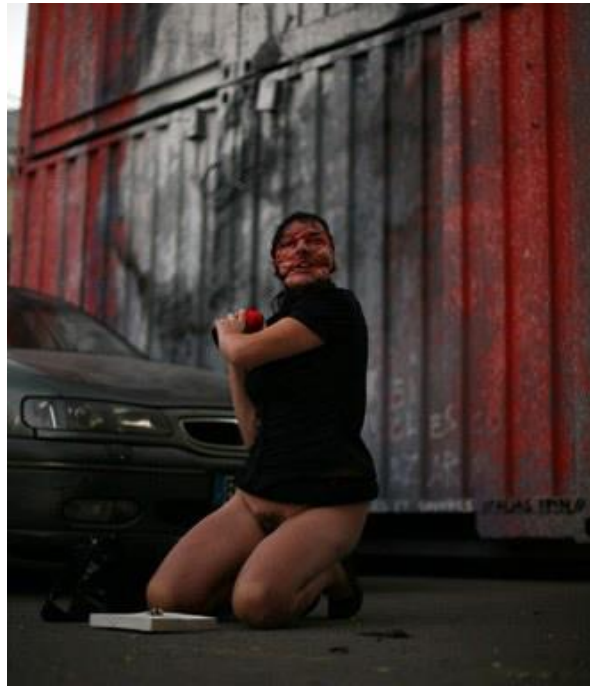


Fig.24. Pascale Ciapp en *1,2,3, Nous irons au Bois*<sup>695</sup>.

Si bien los martirios y auto daños que realizaban las mártires y santas eran siempre por mandato: en ocasiones instrucciones dadas por su confesor<sup>696</sup>, pero generalmente eran dadas directamente por su Dios al que llaman “esposo”<sup>697</sup>. En ambas, el dirigente de las autolesiones es un hombre, lo que lo aleja de las razones de las artistas que se autoinfligen dolor, siendo ellas mismas las que eligen este tipo de acciones, si bien el fin, el éxtasis, sigue presente. Aunque parezca arriesgado estar comparando ejemplos de hace cuatro siglos con las prácticas de autolesión performáticas, se considera relevantes, ya que estos ejemplos forman parte de ese bagaje cultural e iconografía inseparable de la vida de estas artistas. Aunque en ambos casos, la visibilidad de la herida es crucial, si bien difiere en que en el caso de las religiosas era siempre un secreto pero a voces<sup>698</sup> mientras que en el caso de la performance el momento de la lesión debe ser visualizado en directo para que cumpla su objetivo (como ya hemos visto). “*La disciplina del sufrimiento, del gran sufrimiento (...), su inventiva y valentía en el soportar, perseverar, interpretar, aprovechar la desgracia, así como toda la profundidad, misterio, máscara, espíritu, argucia, grandeza que le han*

<sup>695</sup> *1,2,3, Nous Irons au Bois*. Septiembre, 2011. Marsella. Acción presentada en el marco Preavis de Desordre Urbain. Fotografía tomada de la web de la propia artista y archivada el 19-12-2017.

<sup>696</sup> Moscoso pone el ejemplo de Catalina de Jesús y San Francisco (1661) que resulta muy ilustrativo al respecto, quien se sometió a todas las penitencias que su confesor la dictaba cuando entró en la orden; “*con frecuencia disponía que la desnudaran de cintura para arriba le azotaran la espalda. La obligaba a dormir en el suelo (...) la alimentaba con agua y un poco de pan; en ocasiones (...) la forzaba a caminar por las calles de Madrid, descalza y vestida del mismo modo que la autoridad disponía para los herejes*”. Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.81.

<sup>697</sup> Ibidem.

<sup>698</sup> Y en ocasiones solo se comprobaban las heridas y cicatrices una vez fallecidas, si bien durante todo su tormento se conocía la práctica

*sido donados al alma: ¿no le han sido donados bajo sufrimientos, bajo la disciplina del gran sufrimiento.*”<sup>699</sup>

La iconografía compartida, resulta también importante tenerla en cuenta, no solo por parte de los artistas, sino también como una forma de acercamiento a la interpretación por parte del público, que enfrentado a esos padecimientos sin una respuesta consecuente, se aferra a aquello que pueden descifrar. Ciertos códigos gestuales relacionados con el padecimiento adoptados en las pinturas religiosas, son reproducidos en la performance, pero no como imitación, sino porque esos estos, ese lenguaje corporal y gestual específico, forma parte del imaginario colectivo. Un ejemplo interesante de estas posiciones lo relata el historiador Victor Soichita, cuando relata cómo en la pintura religiosa, al no haber una realidad corporal, el cuerpo debía transmitir a través de su gestualidad y posición corporal, un lenguaje visual específico que acabara siendo compartido y entendido. Así, lo ejemplifica con algunos manuales del siglo XIII, que mostraban diferentes posturas que los religiosos debían adoptar a cada caso: “*No se ha dado suficiente importancia al hecho de que el manual no ilustra modos de orar aislados, y se ha considerado que su orden podía variar a gusto del practicante. Por el contrario, se trata de una secuencia de posiciones, dinámica y hábilmente dirigida hacia un objetivo final. Existe una sola vía de acción corporal, pero varias estaciones: humillación por medio de inclinación, prosternación, flagelación y genuflexión, postura de pie y acción de las manos, elevación de los brazos, estiramientos extremados del cuerpo...*”<sup>700</sup>

### 6.3.2. La objetividad del dolor: problemas e interpretaciones

Se puede afirmar que en una acción performática, y en cuando a lo que al dolor se refiere, y teniendo en cuenta que el dolor es una experiencia individual, que existen dos realidades o dos experimentaciones del dolor mientras este acontece en la acción: el que padece la performer, y el que percibe y juzga el público-comunidad<sup>701</sup>. Teniendo esto en cuenta, se afirma pues imposible comprender como público de manera total el dolor que está padeciendo el performer: aunque el público, a través del proceso de *alteridad* pueda acceder a la comprensión e incluso al sentimiento y padecimiento de esa acción que juzga como dolorosa. El público no está en estado de *inmersión* como sí lo está la artista, y además está percibiendo ese dolor de una manera simbólica a través de

---

<sup>699</sup> Nietzsche, F. (1986): *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial. Apartado 226.

<sup>700</sup> Soichita, V.I. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>701</sup> Si se tiene en cuenta que el dolor es relativo a cada persona, habrá que añadir que el juicio al respecto dependerá de las referencias así mismo que maneje la comunidad presente en el ritual. Acciones como la descrita en p.85 sobre el cuerpo, de la etnia hindú, en la que los participantes se perforan partes del cuerpo con estacas, es aceptada como habitual y ciertamente menos brutal por la comunidad presente ue por un turista occidental que presencia la escena.

parámetros y definiciones culturales de “dolor”, que se mezclan con los recuerdos físicos de experiencias personales (que varían de una persona a otra). Así pues, al ser el dolor una experiencia personal que se padece dentro de estándares individuales, es del todo imposible poder definir como espectador el dolor que padece una performer durante una acción.

El dolor como experiencia individual que se crea y recrea desde un nivel personal se vive y experimenta además, respecto a la historia de uno mismo, *“Si es posible determinar objetivamente el componente perceptivo de un estímulo doloroso, no se puede apreciar del mismo modo una reacción de alarma que señala la puesta en juego de un componente afectivo. Todos los factores que contribuyen a formar la personalidad de un hombre – raza, herencia, constitución emocional, educación, profesión, etc.- participan en la génesis de la vivencia dolorosa”*<sup>702</sup>. Lo interesante es que en la performance el dolor es una experiencia que se vive en público, es decir, que se comparte. Y ese público frente al que se expone la experiencia dolorosa, está formado por personas que en principio, no sufren. La artista no es una paciente en un hospital, rodeada de otros enfermos y en donde le atienden personas entrenadas en dicha materia que esperan respuestas específicas y naturales de dolor en un espacio dedicado al tratamiento del mismo. Es por eso que esa experimentación del dolor que se lleva fuera de un contexto es recibida por un público que la considera así mismo accesoria, siempre con rechazo y asco. La auto violencia es recibida en consecuencia con un rechazo aún mayor por el propio sentido aberrante, y antinatural<sup>703</sup> con la que se la juzga, pero al mismo tiempo ambas experiencias de dolor (la dada por la acción y la experimentada por la propia mano) enaltece la posición de la artista, quien automáticamente y debido a esa falta de reacción que se juzga natural y propia frente al dolor (gestos, sonidos, etc.), adquiere automáticamente, a ojos del público ciertas dotes excepcionales de control sobre el sufrimiento<sup>704</sup>. *“(…) a diferentes grupos étnicos de la cultura norteamericana contemporánea respondían de manera distinta al dolor. (...) la idea de que las respuestas corporales se aprenden como códigos pautados dentro de la herencia cultural ya no se discute. (...) Dónde, cuánto y en qué circunstancias está permitido llorar, bien sea para expresar felicidad o en señal de dolor o de duelo, depende de contextos sociales que transforman los sollozos en actos comprensibles”*<sup>705</sup>.

---

<sup>702</sup> Vilar, J. (1998): *Antropología del dolor. Sombras que son luz*. Op.cit., p.137

<sup>703</sup> Nos referimos a antinatural, a la pulsión natural evolutiva que como animales tenemos, de mantenernos con vida y de protegernos de cualquier agresión que atente contra nuestra seguridad y salud.

<sup>704</sup> *“La tortura no los destruye y el dolor no los afecta. Antes al contrario, la mutilación de sus cuerpos concluye siempre con la reunificación de sus miembros y la cura milagrosa d sus heridos. En el espacio imposible por el que deambulan, el dolor se manifiesta en su expresión más cruel y sanguinaria. (...) La única relación posible entre el delito y la pena consiste en que los torturados son absolutamente inocentes y los castigos absolutamente desproporcionados. En el contexto de esta secuencia ceremonial, la magnitud del tormento dimensiona la integridad del milagro: cuanto más inhumano sea el primero, más sobrehumano será el segundo”*. Moscoso, J. (2011) *Historia cultural del dolor*. Op.cit., pp. 31-32.

<sup>705</sup> Moscoso, J. (2011) *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.24.

Consideraremos pues la autolesión como elemento que en cierta medida juega de manera perjudicial para la comunicación en la performance, ya que se juzga que a través de la auto violencia, la artista establece una clara diferenciación de estatus performer-público, lo que interfiere en esa comunicación horizontal perseguida. *“La tortura no produce el efecto lógico o la finalidad deseada. Ni las teas encendidas, ni los baños hirviendo, ni la mutilación del cuerpo, ni la evisceración de los órganos consiguen hacer flaquear la fe, corromper el alma o destruir el cuerpo. Contra todo pronóstico, no es la fe la que permite soportar los tormentos, sino al contrario, es la transición de estos cuerpos torturados por sus distintas penalidades la que permite afianzar la fe. El sacrificio hace posible la reintegración física simbólica de los miembros separados del cuerpo del santo y del cuerpo de la Iglesia”*<sup>706</sup>.

Como veíamos anteriormente, hay un juicio cultural respecto a la respuesta lógica frente a un dolor padecido. Que las artistas, tal y como hemos observado en los ejemplos dados, no correspondan a estas respuestas inmediatas debido a su estado liminar anómalo fuera del habitual, las posiciona, como pasaba en la historia de los santos y mártires como personas en posesión de algún “poder” especial que les permite soportar o no percibir las agresiones físicas en su justa medida. *“Algunas formas de administración del dolor más comunes en las vidas de santos, como la flagelación, estuvieron desde siempre ligadas a prácticas y ritos de purificación. (...) Para quien lo padece, el martirio constituye una bendición del cielo, un signo de elección”*<sup>707</sup>. Si bien las motivaciones para auto administrarse ese dolor difieren, el control de las artistas, como ocurre en la historia de los santos católicos, las desplaza del emplazamiento común. Keme Pellicer comentaba<sup>708</sup> precisamente al respecto, que una de las razones por las que no se autolesionaba durante sus performances era la experiencia que había tenido en diversas ocasiones al asistir como perteneciente al público., a acciones de otros artistas. Pellicer explicaba<sup>709</sup> que cuando había asistido a alguna performance donde el artista se autolesionaba, la propia auto violencia producía que se sintiera incapaz de conectar tanto con la acción, como con el artista en sí. Parece obvio que la autolesión crea una barrera en la comunicación horizontal en la performance por dos razones: el rechazo cultural hacia la autolesión de la que son partícipes los asistentes<sup>710</sup> y la fractura en el habitual acontecer gestual de la artista frente al dolor producido por esa autolesión, que provoca no solo un posicionamiento de la artista dentro de un estatus de clara diferenciación, sino una desemejanza substancial vital entre el *estar-ser-sentir* del performer y el *estar-ser-sentir* del público. Aun así, no se puede

<sup>706</sup> Ibidem, p.32.

<sup>707</sup> Ibidem, p.32.

<sup>708</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>709</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>710</sup> *“Los usos del dolor no atañen a la verdad, sino al drama; no se explican desde la lógica, sino desde la fabricación colectiva de las experiencias propias”*. Ibidem, p.69.



desdeñar la fuerza y el impacto que tiene la auto violencia, para todos aquellos que asisten a su consecución. Lo podemos comprender a través de la imagen<sup>711</sup> de la performance de Pascale Ciapp, cómo se dirige nuestra atención hacia el detalle de cada elemento que crea violencia. Es sin duda, una herramienta potente en la visibilización de una crítica política, pero también lo es como muestra de cierto ego en la artista, que es indiscutiblemente el centro de toda atención y desempeña de esta manera un rol superior frente a toda persona presente. De esto resulta relevante el comprobar cómo las artistas entrevistadas trabajan en una búsqueda de nuevos caminos más cerca de lo sutil, revelando al mismo tiempo la importancia que existe para ellas en la comunicación horizontal y la creación de vínculos con el público durante la acción.

### 6.3.3. La experiencia real de dolor como elemento de poder.

Si bien hasta ahora nos hemos preguntado el por qué se hacen daño estas artistas, quizás en este punto resulta ya más interesante preguntar por qué se ponen en estados de peligro de manera consciente una vez ya han pasado por situaciones similares<sup>712</sup>. Cabría esperar el rechazo natural hacia situaciones dolorosas una vez se tiene conocimiento de la misma, como el niño, que tras tocar un cactus aprende que pincha.

*“En mi caso, ya te digo, totalmente personal... eh... cada vez que me atrevo a exponerme (...) descubro que... ehm... nt... adquiero nuevas herramientas. Me vuelvo más fuerte o más... sabia... pierdo miedos, aprendo...es que... nt... creo que... no sé. El miedo realmente es más doloroso que el dolor al final. Y creo que cuando nos exponemos ganamos muchísimo, entonces... por eso quizás cada vez me cueste menos repetir”<sup>713</sup>.*

De la transformación vital, *ese ganamos mucho*, ya hemos hablado anteriormente. Ahora hay que añadirle que a la necesidad de comunicar algo determinado o de experimentar, se le suma la inevitabilidad de que la performance es experiencia pura, no existe otra forma de realizar la acción o de comunicar, que no sea vivir. *“con concretación, con respeto por... eh... esas emociones, y con concentración y... disciplina en el sentido de... eh... presencia. Sí. Entonces todo eso está como... no como un ejercicio de teatro... donde yo tengo una energía, una dificultad de dolor y entonces yo lo*

---

<sup>711</sup> Supra, p.228.

<sup>712</sup> “El dolor se relaciona igualmente con el aprendizaje; pues su experiencia en una situación dada enseña a quien la tiene, a evitar dicha situación en el futuro”. Bakan, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Op.cit.

<sup>713</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

*expreso, y... y... mi contenido se vierte en los demás. Sino que... soy como una especie de... visualizo como una especie de recipiente con agujeros donde pasa la emoción, la sensación, la idea, el otro*”<sup>714</sup>. Pero es en última instancia la catarsis que produce y la transformación que desencadena lo que en realidad *engancha* a estas artistas. “*Nada se olvida tan pronto como el dolor*”<sup>715</sup>. La artista Olga Diego me comentaba en una entrevista cómo ciertas motivaciones íntimas de carácter emocional la llevaron a realizar la performance ya descrita, en la que la artista se ponía en estado de peligro al enterrar la cabeza en un hoyo cavado en el suelo y rellenarlo de arena con su cabeza aún en el interior, pero que finalmente resultó traer una reconciliación emocional personal: “*bueno mira yo estaba pasando una etapa de... de pánico. De ataques de ansiedad. De ataques de pánico fuertes... y entonces... pues claro la emoción más cercana que tenía en ese momento pues era el miedo...*”<sup>716</sup>. La artista no es capaz de prever los acontecimientos futuros, porque no estamos ante una obra de teatro. No hay un guión, y es precisamente ese abandono y, en cierta medida, confianza hacia la propia improvisación y falta de control del acontecimiento y elementos integrantes, lo que parece que ayuda en el proceso. En este caso, la meteorología cambió las cualidades de la tierra en la que la artista sepultaba la cabeza, lo que hizo que casi se asfixiara. Es precisamente gracias a la propia acción, gracias a enterrar la cabeza en ese hoyo cavado en la tierra y quedar accidentalmente presa durante unos instantes, que la artista alcanza una transformación trascendente a nivel personal, superando gracias a la propia acción en gran parte esos ataques de pánico y ansiedad de los que hablaba.



Fig.25. Lucía Peirot<sup>717</sup>.

<sup>714</sup> Lorena Izquierdo (Valencia). Fragmento entrevista (13/05/2016).

<sup>715</sup> Smith, A. (1979): *Teoría de los sentimientos morales*. México: Fondo de Cultura Económica. p.86.

<sup>716</sup> Olga Diego (Madrid) Fragmento entrevista (24/06/2015)

<sup>717</sup> Sin título. Performance presentada en la fiesta de presentación de MAKMA (#primaveramakma), Centro del Carmen, Valencia, Junio 2013.

Aun así, no debemos olvidar que las artistas no perciben durante la acción ese estado de alerta (que se encuentra claramente desdibujado) frente a un peligro que puede dañar su integridad física; integridad física que se halla simultáneamente alterada en sí misma debido al estado liminar de la propia artista que, como veíamos anteriormente, altera la misma percepción de su propio cuerpo (objeto cuerpo). Efectivamente, es ese estado liminar en el que se encuentran, que produce una alteración en los sentidos y la evaluación del riesgo. Varias son las razones que nos revelan por qué estas artistas son capaces de continuar realizando performances en las que vuelven a acometer y enfrentarse con dolor<sup>718</sup>. Si bien no perciben, como ya hemos visto, el dolor con la misma magnitud con que lo hacen en su vida diaria, es la transformación y su poder catárquico los elementos que condicionan la visión positiva hacia este tipo de sentimiento. María Gimeno me comentaba:

*“(...) ¿sabes? Y... y realmente yo creo que... que... cuando superas un... ¿sabes? Cuando superas una prueba que tú mismo te pones como tan... para mí tan fuerte.... que igual luego no es tan fuerte ¿sabes? Igual no era para tanto luego ¿sabes? Lo de saltar el dibujo, pero... pero..... uhm.... nt... pero sí, porque el papel era grueso, y me daba miedo no romperlo, y me daba miedo no aterrizar bien, y romperme el cuello... estaba muy lejos de casa... estaba sola...uhm... no sé. Pero luego fue increíble, el momento, fue maravilloso (...) ¿sabes? Fue tan... bah... como un chute así de... de verdad ¿sabes?”<sup>719</sup>.*

Recordando la cita de la artista Olga Diego sobre sus estados de angustia y ataques de pánico, podemos ver cómo estas artistas utilizan la performance para ordenar su realidad. *“La forma de soportar el daño depende de este deseo de interpretación que constituye, a su manera, un lenguaje cifrado. Por encima de la voluntad de vivir se eleva la voluntad de (poder) ordenar los elementos heterogéneos de la experiencia de modo que lo inconexo, lo ilógico y lo desproporcionado adquieran las características significativas de un relato”<sup>720</sup>*. Y esto ¿por qué es importante? Porque las artistas se enfrentan a situaciones que producen un miedo visceral en estado de consciencia normal, es decir, un rechazo a vivirlas y padecerlas en el acontecer cotidiano, pero el hacerlo en un espacio controlado que garantiza además, esa transformación vital lo justifica. *“Lejos de usar la magia corporal como una huida, es posible pensar que las culturas que desarrollan abiertamente el*

<sup>718</sup> Se encuentra similar al dolor del parto. Todas las mujeres que han pasado por dar a luz a un hijo sufren los dolores insoportables del parto, que olvidan en su nitidez muy rápido debido a la respuesta neuronal que el cuerpo crea al tener en sí al bebé.

<sup>719</sup> Aquí, la artista María Gimeno me estaba hablando sobre una performance que realizó en una residencia artística en México, ya comentada en relación a la vulnerabilidad aceptada en la performance. Durante la residencia artística, la artista realizó un dibujo realista y detallado de grandes dimensiones sobre la ventana de su propio estudio. En la performance *Si muere el soñador, muere el sueño* (2015 Galería Páramo, México), la artista colgaba verticalmente el dibujo, cual ventana, y se lanzaba de cabeza posteriormente sobre el mismo, rompiéndolo y atravesándolo

<sup>720</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.310.

*simbolismo corporal lo utilizan para confrontar la experiencia con sus inevitables dolores y pérdidas. Por medio de esos temas se enfrentan con las grandes paradojas de la existencia (...)*<sup>721</sup>. Es decir esa transformación que aparentan sufrir tras una acción produce una serie de respuestas que al fin y al cabo actúan como controles de la propia experiencia vital. Es decir, dan un significado, no solo a la experiencia vivida, sino al sujeto que la experimenta.

La performance trae consigo el éxtasis y transformación vital que, como hemos visto, las seduce hasta el punto que justifica los padecimientos sufridos durante la acción por lo que las artistas repiten la exposición a través de nuevas acciones performáticas, habrá que añadir que, lejos de la visión romántica de la autolesión, ésta también se utiliza como una manera en sí misma, de controlar la experiencia, de ordenarla y en última instancia, entenderla<sup>722</sup>. “*Los cuerpos humanos, en los que se encarnan las personas, han de convivir con los otros cuerpos humanos en el seno de sociedades, cada día más heterogéneas y conflictivas (...) además de cumplir con el código biológicos que les permite sobrevivir como personas, han de procurar comportarse de tal modo, que su latente violencia animal sea transformada, bajo la presión de los otros cuerpos, en un comportamiento en el que predomine una racionalizada apuesta por la convivencia*”<sup>723</sup>. El padecer dolor en directo, no podía ser más que otro territorio conquistado por este *arte del rebasamiento de fronteras*<sup>724</sup>. Efectivamente, a través de este dolor padecido dentro de lo que se puede calificar fácilmente como un entorno seguro, estas artistas pueden re-crear (generar) unas experiencias que resultan complejas y dolorosas, controlando así en cierto sentido la experiencia de las mismas.

Tomando una definición que hace Becker sobre el sadismo, “*El sadismo es igualmente una actividad natural de la creatura, el impulso hacia la experiencia, el dominio, el placer, la necesidad de tomar del mundo lo que necesita a fin de crecer y medrar; y más aún, una creatura humana que se ha de olvidar a sí misma, resolver sus propias dolorosas contradicciones internas*”<sup>725</sup>. Dejando aparte el placer del masoquista que lejos está del padecer de nuestras artistas, esta cita resulta esclarecedora en lo que respecta al principio del sufrir de manera controlada, para ordenar la experiencia de vida. Para entender esta noción de control, hay que recordar que esa fragilidad del cuerpo<sup>726</sup> que hemos comentado, recuerda constantemente la frugalidad de la existencia, señalando la propia mortalidad. Enfrenta no solo a la performer, sino al público con su

<sup>721</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.142

<sup>722</sup> “*La voluntad permite al hombre sentirse consciente y unitario como centro del yo (...) dirigiendo activamente, no como movido, sino como moviente. (...) el hombre intenta reconocer y dominar la realidad de lo percibido en el mundo y ordenar los objetos y esencias de modo comprensible*”. Vilar, J. (1998): *Antropología del dolor. Sombras que son luz*. Op.cit., p.137.

<sup>723</sup> Pera C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit. p.94.

<sup>724</sup> Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Op.cit., p.404.

<sup>725</sup> Ernest Becker, B. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.351.

<sup>726</sup> “*Descubrimos que tenemos un cuerpo que no es infalible y estamos aprendiendo que existe toda una visión cultural del mundo que nos permitirá triunfar sobre él. Las preguntas sobre el sexo que planteamos no son pues -en esencia- en absoluto, sobre sexo. Son respecto al significado del cuerpo, al terror a vivir con un cuerpo*”. Ernest Becker, B. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.353.

fragilidad como persona.

*“La ansiedad es el resultado de la percepción de la verdad de la propia condición. ¿Qué significa ser un animal autoconsciente? La idea es absurda, cuando no monstruosa. Significa saber que uno es pasto para los gusanos. Este es el terror; haber surgido de la nada, tener nombre, ser consciente de uno mismo tener sentimientos internos profundos un insoportable anhelo por la vida y expresarse y, a pesar de todo esto, morir.”<sup>727</sup>*.

La muerte, la decadencia, la fragilidad de la persona son visibilizados, así como ya comentábamos, es visibilizada la realidad de la belleza madura en el cuerpo maduro y desnudo de Silvia Gribaudi. La artista, a través de esta exposición del dolor, obliga tanto al público como a sí misma, a mirar de manera activa hacia algo presente de lo que en ese momento ya no se puede escapar, de esa realidad presente que está aconteciendo. *“yo no puedo existir por mí mismo, necesito para existir – para tenerme a mí mismo- mis inclinaciones, preciso todo aquello por lo que doy la vida y que me da la vida, todo lo que me da la muerte, todo hacia lo que me siento inclinado, todo lo que me inclina a la muerte”<sup>728</sup>*. No obstante es importante tener en cuenta que estas artistas pueden enfrentarse a este tipo de situaciones extremas de dolor (físico y emocional) sabiendo que las mismas no les conducirán a una destrucción de sí mismas al estar en cierta medida controladas.

*“(…) experimentar el dolor es “usarlo” con la posibilidad de controlarlo y de triunfar sobre él. (...) el masoquista no “quiere” el dolor, sino ser capaz de identificar su origen, localizarlo y poder controlarlo. El masoquismo es, por lo tanto, una forma de tomar la ansiedad de la vida y de la muerte y el desbordante terror a la existencia congelarlo en pequeñas dosis. Entonces, uno experimenta dolor por el aterrador poder y, sin embargo lo vive sin experimentar la amenaza última de la aniquilación y la muerte”<sup>729</sup>*.

En efecto, estas artistas son conscientes que el dolor que van a sufrir es un dolor pasajero, conocen de antemano que tendrá un final, de manera que perciben ese dolor como simbolismo de muerte pero no como una amenaza real y definitiva de destrucción.<sup>730</sup>

Volveremos al punto de que el dolor va unido indefectiblemente a la propia experimentación

---

<sup>727</sup> Ibidem, p.142

<sup>728</sup> Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.47.

<sup>729</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.314.

<sup>730</sup> Ibidem.

corporal y emocional que hace la artista a través de la acción, al ser ésta en última instancia, una experiencia real. Así, la performance emerge como una plataforma en la que la artista de repente se encuentra con una extensa libertad para poder explorar, ya no solo los límites de su propia mente y sus inherentes herramientas emocionales a través del dolor, la angustia y el discomfort, sino que también está sondeando los límites que conciernen a su propio cuerpo. *“Es que para mí... eso (la angustia, el dolor físico, etc.) es como una certeza ¿no? (...) O sea el espacio de la performance, el espacio de esas emociones... es un espacio libre, sin juicio. Cualquier sensación y emoción es posible”*<sup>731</sup>. Esos límites corporales, en este caso referidos al dolor y el discomfort, así como a estados de asco producidos por elementos o rebasamientos de límites por parte del público (como que un integrante del público toque una parte del cuerpo de la artista), son límites con los que se juega a la par que con los emocionales, siendo todo en conjunto, una búsqueda del *sí mismo*. Sin olvidar que substancialmente la artista no examina los límites solo de sí misma, sino que, siendo la performance una acción llevada a cabo en conjunto con un público<sup>732</sup>, convoca en cada miembro de ese público un sondeo de los propios límites (de cada individuo así como del conjunto del público como unidad). Es por lo tanto a través de esa indagación personal de los propios límites que cada artista lleva a cabo en cada acción performática<sup>733</sup>, que estamos siendo confrontados, a través de la suma de todas estas acciones, con un ensayo sobre los límites propios del individuo contemporáneo.

La experimentación del dolor en la performance es efectivamente en última instancia y tal y como venimos viendo, una medida de control que las artistas utilizan como una forma de aferrar una problemática y experiencia vital que transparenta finalmente el miedo a la fragilidad de la propia existencia, *“es una forma de tomar dosis homeopáticas auto administradas; el ego controla todo el dolor, toda la derrota y toda la humillación al experimentarla en pequeñas dosis como una especie de vacuna. Desde otro punto de vista, también se puede ver la fascinante ingenuidad de las perversiones: la transformación del dolor, el símbolo de la muerte, en el éxtasis y en la experiencia de vida”*<sup>734</sup>. Ya que es a través de la realización de la pieza que ella misma (la artista) interpreta, valora y ordena (vivencialmente) esa problemática que la afecta emocionalmente y que previa a la performance, goza de desorden. Esa problemática, a través de la acción, la artista la “coge” con las manos, la manipula, la vivencia, la organiza, la entiende. *“El complejo del mito y del ritual son una forma social de canalizar las obsesiones. Se podría decir que coloca la obsesión creativa al alcance de todos, que es justamente la función del ritual. (...) toda la vida social es de una manera*

<sup>731</sup> Lorena Izquierdo (Valencia). Fragmento entrevista

<sup>732</sup> Partimos del punto en el que el público en la performance es siempre un público participante. Este hecho lo justificaremos más adelante cuando investigamos el elemento público en la performances, el papel que representa en una acción y las consecuencias que detenta.

<sup>733</sup> Sea ésta indagación a través del dolor más descarnado como a través del humor.

<sup>734</sup> Becker, E. (2003): *La negación de la muerte*. Op.cit., p.353.

*tras la ritualización obsesiva del control*”<sup>735</sup>.

En efecto, la catarsis<sup>736</sup> y posterior e inevitable transformación son dos potentes acicates que provocan que estas artistas repitan es decir, vuelvan y sigan performando. Es en última instancia, ese control de la propia existencia como sujeto a través de la transformación experimentada. Todas las artistas entrevistadas, sin excepción, otorgan un valor indispensable a esa transformación: perciben claramente un antes y un después en sí mismas gracias al realizar una acción. Recordemos aquí la cita<sup>737</sup> en la que la artista Keme Pellicer, en broma decía que la performance era como una terapia de grupo<sup>738</sup>. La artista estaba dando una clave relevante respecto a una de las grandes motivaciones (si bien no tan articulada) para las artistas respecto al performar, así como de la importancia del público en la conformación y materialización de significado de la acción en sí. Y esta catarsis tiene lugar debido a la complejidad y dureza real que es en sí misma la realización de una performance de estas características, donde la sinceridad y compromiso de la artista con la pieza es clara. La implicación de la artista con la pieza es tan real que en algunos casos al terminar de accionar sienten una fatiga emocional y física severa<sup>739</sup>, llegando a sentir un cansancio acusado fuera de lo habitual<sup>740</sup>. Ya lo podíamos observar al comienzo de la investigación a través de la cita de la artista Yolanda Benalba<sup>741</sup> que comentaba como ella, que es una persona que sufre insomnio, tras una acción es capaz de dormir más de diez horas seguidas. Pero de hecho, Benalba no es de ninguna manera, la única artista a la que la performance le brinda un descanso fuera de lo habitual. Keme Pellicer me comentaba así mismo durante la entrevista cómo cada vez que finalizaba una performance sentía una distensión que la recordaba incluso al momento del coito post-orgasmo:

*“(...) lo típico que te invitan a algún sitio, haces lo tuyo, te quedas hasta el final, bueno pues venga a ver qué hacen los demás, no sé qué... luego todo el mundo ¡vamonoooo de fiesta! Yo no puedo ¿eh? O sea...yo no puedo...o sea, yo quiero irme a mi casa a tirarme en el sofá y hacer así....es que no puedo... es bastante si...es un rollo bastante orgásmico... creo (...) pues porque... yo lo que veo es que te quedas... cuando has quitado toda la máscara, los maquillajes, lo que uses ¿no? Cuando... lo que sea. Es que*

<sup>735</sup> Ibidem, p.289.

<sup>736</sup> “(...) por eso te decía lo de la energía, que para mí sí es muy importante la sensación. Que me queda a mí”. Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>737</sup> Supra, p.166.

<sup>738</sup> “(...) busca guiar la transformación del sujeto hacia un conocimiento que comporta una cierta pérdida controlada de su inocencia. (...) Las experiencias de temor, dolor, sorpresa, frustración y alivio preparan el conocimiento efectivo de verdades en las que el grupo funda su existencia”. Sanmartín, R: (2011). *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Op.cit., p.138.

<sup>739</sup> Esta fatiga está producida por la implicación de la artista en la pieza. Una implicación que la hace accionar desde una sincera implicación emocional en un estado de concentración, vulnerabilidad, control, etc., fuera de lo habitual.

<sup>740</sup> “(...) yo la sensación que tengo cuando acabo una performance es de puro agotamiento por supuesto, porque me agoto muchísimo.... pero es....me siento tan... bueno esto no lo pongas.... me siento tan puto agradecida al terminar una performance “. Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>741</sup> Supra, p.87.

*eres tú contigo misma, y nada más. O sea, es una sensación un poco como cuando estás en el útero ¿no? Esa sensación de... todo está bien... a mí personalmente la verdad que... la verdad que es que no sabría describirlo. No sé si es algo tipo orgás-mi-co*”<sup>742</sup>.

Podemos entender que no en sí el dolor por el que pasan el que produce un cambio en las artistas, es la totalidad del complejo enjambre que conforma la performance; pero es evidente que es ese momento de éxtasis que se produce en la misma, así como la transformación personal que acusan todas las entrevistadas, lo que justifica el realizar la acción en sí e invita a las artistas a repetir, aún a pesar de haber sufrido durante la misma<sup>743</sup>.

*“El dolor no constituye el final de la historia, sino el comienzo; el sufrimiento no sirve de entretenimiento ni potencia el consumo, sino que conforma un proceso educativo que permite la formación de una comunidad y el desarrollo de una historia. (...) La quintaesencia de la construcción cultural de la violencia en el Mundo Contemporáneo – la representación cruda y descarnada del mal radical – no existe en el Mundo Moderno; sus cuerpos mutilados no comparten la gratuidad ni la obscenidad en la reiteración de un dolor constituido, precisamente, sobre la ausencia de explicación y que se presenta bajo la coartada de la denuncia, la información el consumo, el entretenimiento o la lubricidad. Al contrario que nuestro cuerpo destructivo, el cuerpo medieval es constructivo*”<sup>744</sup>.

Volviendo la mirada hacia el contexto que rodea a nuestras artistas, parece como si en medio del caos audiovisual actual que genera imágenes de cruda violencia (ya sea documental o ficticia<sup>745</sup>) frente a un individuo que se ha convertido en consumidor pasivo (perdido e individualizado, al encontrarse perdidas las comunidades afectivas reales que daban los modelos tradicionales de familia<sup>746</sup>, amigos y viviendas, y perdidos así mismo los argumentos que la religión católica, en el

<sup>742</sup> Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>743</sup> “(....)o sea es como... esto que dicen el día más feliz de tu vida, es que es... me siento tan agradecida, o sea... de verdad, de verdad que... que... ya no es solo que pueda querer a los demás, quererme a mí misma... aprender.. es que he crecido muchísimo en serio, no...para mí es... es brutal...para mí es brutal. Entonces... por supuesto que... para mí yo estoy comprometida personalmente en mi trabajo, ya sea en performance o sea en otras cosas, a... a aprender. Es lo que más me importa, quizás en la vida. Creo que cuanto más aprenda a través del arte más aprendo de la vida y al revés”. Keme Pellicer (Helsinki). Fragmento entrevista (07/10/2015).

<sup>744</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.54.

<sup>745</sup> “Nosotros, que en el nuevo siglo hemos aprendido a no sorprendernos ante cualquier nuevo brote de bestialidad colectiva, nosotros, que todos los días esperábamos una atrocidad peor que la del día anterior, somos bastante más escépticos respecto a la posibilidad de educar moralmente al hombre”. Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer*. Op.cit.,p.20.

<sup>746</sup> Un ejemplo algo más vistoso lo encontramos en países escandinavos como Suecia. En la película-documental *La teoría sueca del amor* (*The Swedish Theory of Love*, 2015, Erik Gandini), somos testigos de cómo está afectando en la actualidad la pérdida precisamente de esos patrones clásicos familiares. Podemos ver cómo la soledad descarnada ha pasado a ser la otra cara de la moneda de la felicidad del individuo que el manifiesto político “*La familia del futuro: una política socialista para la familia*” (1972) proclamaba a través de un individuo desligado y



caso de las artistas entrevistadas, daba a la existencia del individuo, normatizando, como si de un camino de baldosas se tratara, las opciones y elecciones a tomar<sup>747</sup>), estuvieran formando y mostrando, como Moscoso relata sobre la Edad Media, a través de la experimentación propia y en comunidad performática, ese dolor constructivo, un dolor constructivo por ser un dolor físico, emocional y simbólico siempre real producido por esa realidad contemporánea que pasa a formar parte del proceso de experiencia y búsqueda de nuevas definiciones del individuo. “*Sus golpes y laceraciones trascienden el reducido espacio de los acontecimientos narrados para recrear un estado imaginario que permite, al mismo tiempo, la comprensión emocional y colectiva del daño*”<sup>748</sup>.

Podríamos afirmar entonces, que el dolor en la performance actúa como la lupa que, dirigida hacia la hierba seca, hace que ésta prenda con facilidad. Actúa de catalizador de la propia angustia personal de las artistas compartida por fin a través de esa comunicación horizontal de problemáticas personales que se viven y experimentan gracias al proceso de alteridad. Del mismo modo, la propia realidad de ese dolor en la experiencia performática, trae consigo la consolidación de ese público-comunidad (siempre que hablemos de dolor emocional) del que vamos a hablar en el siguiente capítulo, lo que crea una participación y comunicación que podríamos decir, reemplaza en cierta medida el hueco dejado por las prácticas litúrgicas, y que está conquistando peso como factor principal en la performance. Está claro igualmente, que gracias a que el dolor durante la performance (tanto el físico como el emocional) es padecido como atenuado y siempre conlleva una transformación, es decir, que se encuentra directamente relacionado con la verdad y el conocimiento del acontecimiento<sup>749</sup>, adquiere un signo, como medio, positivo, sin el cual, sería rechazado vigorosamente. Por lo que se revela que finalmente, el dolor real y vital que padecen estas artistas, exclusivamente durante la acción performática, se evidencia necesario para la posterior e indispensable transformación. Es así mismo como estas artistas son capaces de ordenar de manera experiencial su problemática particular, de acotarla y de acceder a ella, alcanzando a

---

desresponsabilizado del resto de individuos. Este manifiesto buscaba una sociedad de bienestar basada en la rotura de los patrones familiares clásicos, aclamando una no-dependencia por ontonomasia. La realidad actual, consecuencia de los patrones generados desde entonces, es una sociedad generada por individuos que viven solos, apenas se comunican o generan relaciones y ancianos que mueren solos, teniendo un servicio específico de búsqueda de parientes una vez nadie reclama el cuerpo. En efecto, hasta las relaciones maritales sufrieron un cambio radical, siendo las mujeres suecas el cliente número uno en acudir al banco de esperma más grande del mundo (empresa danesa), que envía el semen por correo para su posterior aplicación casera. Tal como dijo Zygmunt Bauman, “*Los suecos han perdido las habilidades de la socialización. Al final de la independencia no está la felicidad, está el vacío de la vida, la insignificancia de la vida y un aburrimiento absolutamente inimaginable*”

<sup>747</sup> “*Tal vez resulte difícil describir a la generación de hoy, que se ha criado en medio de catástrofes, ruinas y crisis para la cual la guerra ha sido una posibilidad constante y una expectativa casi diaria, tal vez resulte difícil, digo, describirle el optimismo y la confianza en el mundo que nos animaba a los jóvenes desde el cambio del siglo*”. Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer*. Op.cit., p.248.

<sup>748</sup> Moscoso, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Op.cit., p.54.

<sup>749</sup> Ibidem.

través de ese padecimiento el éxtasis y posterior transformación, que son en última instancia, las consecuencias o productos irremplazables que las seducen de tal manera que justifican plenamente todo lo padecido durante la performance. Al fin y al cabo, la justificación la encontramos en que ese padecimiento como previo a la consecuente transformación, parece indispensable en la experimentación de los límites propios, al mismo tiempo que resulta constitutivo de la crisis del sujeto. Parece irremisible su experimentación como herramienta en la búsqueda existencial del individuo contemporáneo, y la creación a través de la revelación de los propios límites y experimentación de la realidad (en conjunto con los presentes) de nuevos significados para la propia definición de individuo contemporáneo.



## 7. EL OTRO

A medida que la investigación ha ido avanzando, hemos podido reparar del papel fundamental que juega el público en la acción performática. En este capítulo no nos centraremos en el concepto tradicional de público en sí mismo, sino que ahondaremos más en el tipo de relación y propiedades que se generan entre los participantes de una performance y las consecuencias que las mismas acarreen.

Como se va a ir desgranando, más allá incluso de la propia consciencia de las artistas al respecto, el público juega el papel de receptor único, y se constituye al fin y al cabo en posibilitador de la existencia de la performance en sí misma.

### 7.1. El público. Revisión y primeras especificaciones

Entenderemos en esta investigación por público a toda persona presente en el transcurso de la acción performática. Aunque esta afirmación puede parecer en un primer momento innecesaria, se considera ineludible, ya que para comprender el significado y la importancia que posee el elemento *público* en la performance habrá que tener en cuenta dos variables diferenciadoras que entran en juego: la primera, es que en la acción performática este elemento público no es un público estanco y acotado, ya que puede variar durante el transcurso de la misma acción<sup>750</sup>, y segunda, se enfatiza que el público de una acción performática difiere en su forma, aplicación y consecuencia del público que encontramos en otras disciplinas artísticas (teatro, danza, etc.).

Se advierte desde un primer momento que el elemento público es un componente tan necesario para dotar de significado (o justificación) a la performance, que existe incorporado en el propio discurso<sup>751</sup> (sin ser necesariamente mencionado directamente) de las performers entrevistadas<sup>752</sup>. Del mismo modo se considera importante aclarar desde un primer momento que el papel que

---

<sup>750</sup> Habrá que tener en cuenta la variedad de espacios y diversidad temporal de la que se caracteriza la performance. Hay acciones que se realizan en una galería, cuando otras tienen lugar en el centro de una plaza de un pueblo o en un escaparate de una tienda.

<sup>751</sup> Se trasluce en el hecho que las artistas cuentan con que su acción va a ser realizada con ese elemento público integrado, como dentro del discurso de una temática elegida que incluye una problemática personal que se sabe compartida (y adquiere así denominación de problemática social) como sucedía en la performance ya citada de Gribaudi dentro del Museo Nacional Reina Sofía (2013).

<sup>752</sup> Y aparece mencionado sobre todo con el apelativo de “gente” en vez del de público, que a mi parecer revela la humanización hacia ese elemento por parte de las artistas, provocando un acercamiento con el otro y trasluciendo el sentido horizontal que le dan a su propio rol dentro de las acciones.

representa el público en una acción performática es un papel sin un guion cercado o concreto, como imprevisible es la o las consecuencias que acarrearán su participación en particular sobre la acción específica. La cita de la artista entrevistada Beatriu Codonyer es muy ilustrativa a este respecto:

*“la relación con el público... uhm... nt... es... es enigmática siempre. Nunca sabes lo que va a pasar con el público. Es... esa es una parte de la performance que a mí me... que a mí me interesa. Ver qué puedes provocar ¿no? Ver qué puedes provocar... o qué.... nt... yo creo que sí que surgen cosas en una performance... uhm... en relación al público y el público contigo... pero.... uhm.... creo que está la cuestión del enigma siempre. ¿No? d... de... de lo que sucede. Lo que va a suceder es siempre un enigma”<sup>753</sup>*

Esta incapacidad por parte de los artistas de poder predecir las consecuencias que acarrearán la presencia del público en la acción que van a llevar a cabo, convierte a este elemento en un material que difiere respecto al resto, ya que es un elemento vivo y en cierta medida incontrolable; la artista desconoce a los agentes que van a estar implicados<sup>754</sup> en la acción y las consecuencias derivadas de esto dependen además, más que ningún otro elemento, de la arbitrariedad del presente<sup>755</sup>. Y es que, dentro de la amplia gama posible de intervención existente en cada persona integrante de ese público, la sola existencia del mismo tal y como podemos ver reflejado en la cita de la artista Yolanda Benalba, ya modifica la acción en sí.

*“hombre, cambia todo (...) la performance que... que se idea con público, no llega a ser performance ni está terminada hasta que no la haces con el público. Entonces para mí, el público lo cambia todo. (...) no tiene nada que ver el nivel de concentración... y....el ambiente que se crea porque... los espectadores están llenando también ese espacio. Quiero decir, muchas veces se piensan que es como ir a ver un cuadro, al IVAM, y no tiene nada que ver. Quiero decir, la energía de los espectadores siempre la notas”<sup>756</sup>.*

La existencia de público durante una performance se estima como un elemento indispensable para la legitimidad de la misma. Si se considera la performance como un ritual de comunicación por lo que la existencia de público se insinúa como necesaria, ya que es, en un primer momento el receptor único de esa comunicación, como es así mismo, el que liga la acción a la experiencia, siendo por consiguiente uno de los indicadores máximos de *presente*. “¿Qué me... proporciona ese contacto

<sup>753</sup> Beatriu Codonyer (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (08/04/2016).

<sup>754</sup> La diversidad está entrañada en el factor resultante de cada agente o integrante del público que tiene unas características, personalidad, pasado, etc., propias.

<sup>755</sup> La situación política, económica y cultural del momento, siempre en conjunto con la particularidad del presente de cada agente (público y artista) en el momento en el que transcurre la acción (estado de ánimo, situación laboral, emocional, de pareja, etc.).

<sup>756</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento entrevista (28/09/2015).

*con el público? El público es el que dirige ¿no? La performance. (...) el público te permite eso, el trabajo en directo ¿no?*<sup>757</sup>. En última instancia es la presencia del público lo que diferencia una acción realizada en la soledad de un cuarto (que como la estudiamos en esta investigación, no la consideraremos como tal performance al caso), y la accionada frente y en conjunto con un público presente. Un público que es indicador de un presente inmediato así como conformador mismo de que esa acción en concreto (junto con la presencia de ese público específico que en cierta medida dirige la acción), sea irrepetible.

Se parte pues de la afirmación que el público en la performance es un público siempre participativo. Si bien la intervención de éste puede darse de una manera activa o menos activa (grados habrá muchos) en el transcurso de la acción, y esto dependerá de una diversidad infinita de factores, empezando por la actitud de la performer, siguiendo con el tipo de acción, el tipo de espacio, la duración de la acción, los objetos participantes, etc.

Desde cualquier punto de vista o análisis disciplinar, el público resulta una parte considerable de la acción performática, pero se considera en nuestro caso, la performance como una acción de carácter ritual en la que la comunicación es el imperativo o la fuerza motriz que la acompaña<sup>758</sup> y por tanto, se valora en esta investigación el elemento *público* como imprescindible para que la acción performática acontezca y exista como tal, conformando de esta manera una parte considerable de la acción<sup>759</sup> y, afirmaremos en consecuencia, que sin público no hay performance. Ciertamente es, que varias de las artistas entrevistadas afirman haber llevado a cabo acciones estando solas o prácticamente solas (acompañadas por un amigo, etc.), documentando siempre en estos casos las acciones en vídeo o fotografía<sup>760</sup>.

---

<sup>757</sup> Alba Soto (Madrid). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (22/05/2015).

<sup>758</sup> Una fuerza motriz impelida por la presencia física de la artista.

<sup>759</sup> De ahí que incluso en las acciones que resultan no participativas, las performers entrevistadas hablen del público igualmente dentro de su propio discurso, y se les pregunta de manera directa, hacen siempre hincapié en la energía del mismo, como si fuera una parte, ya no solo integrante de la acción en sí, sino integrante de ellas mismas.

<sup>760</sup> Dejamos claro pues, que este tipo de acción no la consideraremos como acción performática tal y como la estamos investigando aquí, ya que carece de los factores que la conforman y que son las que la constituyen como una experiencia real, por no decir ya, que elimina la esencial comunicación en presente (presencial) que se crea a través del propio proceder vivencial de la misma asistencia, elemento que se considera imprescindible en una performance. Todos los factores que la conforman y que podrían salir en un encuadre de vídeo carecen de relevancia si son retransmitidos, es decir, si los agentes que la miran son incapaces de percibirlos de manera real. Estos factores, tal como son el espacio y el tiempo real (en su acontecer) de la acción, así como lo son el resto de elementos ambientales (temperatura, sonido ambiental, olores, etc.) que la caracterizan como lo que se defiende en esta investigación: experiencia (presente).



Fig.26. Nieves Correa en *Biografía III. Sobre el tiempo*<sup>761</sup>.

Así mismo, y aunque puede parecer un contrasentido, es una característica general en las artistas entrevistadas el no documentar<sup>762</sup> muchas de las acciones performáticas realizadas con público, o llevar a cabo el registro de ésta, a través de fotografías (en vez de vídeo), al que le otorgan más un carácter testimonial de documento gráfico que carece de otro propósito más allá que el atestiguar el acontecimiento y consecución en sí de la propia acción<sup>763</sup>. Por el contrario, cuando realizan las acciones en soledad, sí que es un factor más común, documentar dichas acciones a través de un vídeo, para poder mostrarlas posteriormente<sup>764</sup>. Resulta relevante esta distinción que ellas mismas

<sup>761</sup> 2008. Performance presentada en dos ocasiones: 10 IMAF Festival Noci Sad, Serbia, y en Live Art Festival Gotemburgo, Suecia.

<sup>762</sup> Aunque cada vez es menos habitual que no documenten su propia performance. Esto es debido a la utilización de canales de comunicación como las redes sociales, que han modificado el alcance del impacto que uno puede obtener a través de documentos gráficos. Por lo que podemos ver cierta evolución, si bien es muy leve, en las artistas, que comienzan a realizar video resúmenes (clips de vídeo cortos que ilustran la performance, pero que no son la performance en sí misma) de las acciones llevadas a cabo. Podemos encontrar la acción *Mudar 01* (lat. *Mudare*) de la artista Keme Pellicer resumida en un vídeo de 6.15 minutos en su propia web. El vídeo recoge diferentes momentos de la performance, incluyendo algunos de los que el propio público participante no fue testigo al no estar aún en la sala. En el caso de esta performance, el vídeo resulta ilustrativo de ver incluso para el público que asistió a la misma, ya que la artista se encontraba sola en una habitación a la que iba entrando por turnos, uno a uno, cada persona del público. Por lo que la artista pasaba muchos momentos de soledad. Momentos de soledad (también al finalizar la performance, pero sobre todo en los intervalos de tiempo que quedaban entre la salida de la persona de la habitación, tras haber interactuado con la artista, y el siguiente que entraba). Algunos de estos momentos sí están documentados a través de este vídeo.

<sup>763</sup> Las fotografías son los residuos de la acción a través de los cuales las artistas pueden promocionar su carrera como performers: las fotografías son meros documentos gráficos que atestiguan la realización de las piezas.

<sup>764</sup> Gallarda (2013), de la artista Ana Gesto o *Ensi Itkuni* (2015) de Keme Pellicer. En muchas de estas acciones, las artistas están acompañadas por una o, excepcionalmente, varias personas, que las ayudan en la acción (graban la performance, ponen un sonido ambiente si la artista lo requiere, ayudan con la colocación de ciertos elementos, etc.,

hacen en relación a documentar siempre las acciones que realizan sin público, y no darle importancia, por el contrario, a la documentación de las que ya lo tienen. Esta elección transparenta la importancia del público para la acción en sí y la necesidad intrínseca en las artistas por llevar a cabo, de una u otra manera, la comunicación con el mismo (si no pueden compartir la acción de la manera que sea, aunque sea a través de un vídeo, ésta pierde automáticamente su valor para las artistas)<sup>765</sup>.

Para poder entender por qué es tan esencial la presencia del elemento público en la acción, partiremos de esa premisa de necesidad vital de comunicación por parte de la artista implicada en la acción en sí<sup>766</sup>, comunicación que podríamos denominar experiencial. Teniendo en cuenta pues que la performance es un proceso de comunicación vivencial en presente, el público forma parte indispensable de la misma, sin público no hay receptor por lo que no hay comunicación, y sin comunicación, no hay performance.

Así, si entendemos la performance como una ceremonia en la que finalmente la comunicación es un objetivo primordial, los elementos que se despliegan y que vamos a afrontar en este capítulo, la complejizan inmensamente. Por lo tanto es a partir de afirmar que es la cooperación del público lo que posibilita esa comunicación en la acción performática, que podemos entender cómo se despliegan las diferentes piezas que se generan a través de esa comunicación.

Podemos decir pues, que la existencia de público en la performance es indispensable por dos razones: para que tenga lugar esa comunicación súbita y vivencial y la segunda, para traslucir la realidad y problemáticas contemporáneas a través de lo que podríamos denominar participación cultural<sup>767</sup>.

---

y que se quedan posteriormente a ver la acción, si bien no intervienen en la misma ni salen en el video). En *Ensi Itkuni* por ejemplo, Pellicer, recién trasladada a Finlandia, invoca un himno propio de la mitología finlandesa mientras camina por un paraje nevado. En el vídeo podemos ver una mezcla de detalles del paraje nevado (ramas cubiertas por la nieve que gotean), como asistimos a momentos de la acción en el que la pareja de la artista camina tras ella y podemos verla de esta forma, caminando, cavando en la nieve, etc. La soledad para este tipo de acción, parece apropiada respecto a la propia significación de la misma y necesaria para la artista, que desarraigada busca nuevos medios de comunicación en la tierra a la que se ha trasladado. El *Itkuvirsi* (el himno que la artista canta durante la performance) es un canto tradicional que se empleaba para comunicar una pena personal o colectiva, y es por lo tanto muy utilizado en ciertas ocasiones tales como un funeral. Actualmente, tal y como comenta la propia artista, este canto tradicional ha resurgido en Finlandia a través de ciertos estudios que le han conferido ciertas propiedades de curación emocional. Como podemos observar, el vídeo aporta un carácter documental a la acción, si bien la edición posterior (introducción de imágenes de detalle de elementos circundantes), es realizada para dar al espectador, mediante un mayor número de detalles, toda la información posible para que pueda captar mejor las sutilezas del ambiente, traspasa la propia simplicidad de la acción, confiriéndole una estética preciosista a través de la narratividad.

<sup>765</sup> Se reitera la declaración firme sobre la disparidad que hay entre ambas opciones, no siendo considerada como performance, tal y como aquí la investigamos, la acción realizada sin público.

<sup>766</sup> Ilustrada en la ya mencionada performance *Beauty Tips* de la artista Keme Pellicer. (Tampere, 2015).

<sup>767</sup> Entenderemos aquí como participación cultural esa mixtura que resulta del bagaje cultural compartido junto con la realidad contemporánea que se vive. Tal y como se ha visto en el capítulo del cuerpo con diversos ejemplos como puede ser la presión estética que se ejerce y se ha ejercido sobre el cuerpo de la mujer que ha acabado contaminando el resto de los aspectos de su vida. Véase capítulo cuerpo.



## 7.2. La alteridad y el proceso de interacción en la performance

Partiremos de que la acción, celebración y validez de un ritual se basa en la aparición del *tú* (el otro) respecto al *yo*. Del mismo modo este *tú* frente al *yo* es el condicionante para que se genere comunicación (receptor-emisor)<sup>768</sup>. Es característico que la comunicación generada en la performance sea por regla, no verbal, teniendo lugar en un entorno desconocido entre personas que también se desconocen. Por ello, para que tenga lugar esa comunicación no verbal de carácter ritual que se da a través de parámetros culturales de la que somos testigos en una performance, habrá que abordar, en consecuencia, en un primer lugar el concepto de *alteridad* implicado en la performance, ya que es a través de ésta, de entender la relación entre ese *tú* frente y con el *yo*, que se propicia la interacción performática propia e integrada en el proceso de comunicación.

Por *alteridad* entenderemos esa operación que se asienta en el percibir el *tú* (otro) frente a mi *yo*, que sobreviene entre dos personas que están (en este caso) físicamente una delante de la otra<sup>769</sup>. Este proceso de alteridad, que interpretaremos como un acontecimiento de posicionamiento (y comprensión) por parte de los agentes implicados, conlleva adherido de manera automática el juicio<sup>770</sup> por parte de los mismos. Un juicio que resulta de la interpretación que se realiza de acuerdo con la propia historia personal, añadiendo el bagaje y normas culturales de las que participan<sup>771</sup>.

*“El individuo tiende a tratar a las otras personas presentes sobre la base de la impresión que dan -ahora- acerca del pasado y del futuro. Aquí es donde los actos comunicativos se transforman en actos morales. (...) El individuo piensa: “utilizo las impresiones que tengo de ustedes como un medio de comprobar lo que son y lo que han hecho, pero ustedes no deben llevarme por un camino equivocado”. Lo peculiar acerca de esto es que el individuo tiende a asumir esta posición aunque crea que los otros o tienen conciencia de muchos de sus comportamientos expresivos y pueda esperar que los explotará sobre la base de la información que recoge acerca de ellos. Puesto que*

<sup>768</sup> “En cualquier buena discusión tiene lugar algo de ese mímico juego de deferencia e inclusión: el que escucha juzga cuándo no debe interrumpir; el que habla, cuándo solicitar una pregunta” Sennet, R. (2003): *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Editorial Anagrama., p.216.

<sup>769</sup> “La vista activa nuestra capacidad imaginativa de identificación”. Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Op.cit., p.124.

<sup>770</sup> “(...) incluye los artefactos, bienes, procedimientos, técnicas, ideas, hábitos y valores heredados (...) el lenguaje, forma parte integral de la cultura (...) no es un sistema de herramientas, sino más bien un cuerpo de costumbres orales”. Malinowski, B., en “La cultura: concepto y estudio”. [liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp](http://liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp) [consultado el 19-07-2017]

<sup>771</sup> “La pluralidad de cuerpos que conviven en la ciudad debe actuar siempre, para que sus conductas sean consideradas “políticamente correctas”, dentro de los numerosos límites físicos que les marca una vigilante mirada política, además de someter sus comportamientos a restricciones”. Pera, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Op.cit., p.134.

*las fuentes de impresiones usadas por el sujeto-observador entrañan una multitud de normas relativas a la cortesía y al decoro, al intercambio social y al desempeño de la tarea, podemos apreciar otra vez cómo la vida diaria se halla enredada entre líneas morales discriminatorias*”<sup>772</sup>.

Es en parte respecto a esas normas y así mismo referente al proceso de alteridad, que comentábamos cómo el público es capaz también de acceder a la experiencia de dolor padecida por la artista durante la acción. Si bien el juicio al respecto, como veíamos, se obtiene de la propia experiencia o recuerdos similares, distantes frecuentemente del padecimiento real de la artista. ¿Pero qué pasa en el caso de la performance? ¿Qué les pasa a estos sujetos cuando además de las personas con las que se relacionan, es el tipo de situación a la que se enfrentan la que está fuera de ese curso de lo habitual? Se evidencia en este caso que estamos frente a un estado liminar del propio público, que se encuentra de repente con que esas *líneas morales discriminatorias* de las que habla Goffman y que, le servían como herramientas con las que como individuo se relacionaba con lo que es exterior a él, no son del todo válidas, están trastocadas, y se ve obligado en consecuencia, a modificarlas en el transcurso mismo de la acción performática, en su intento de desentrañar, entender, posicionarse y adecuarse a esa nueva situación. Este adecuamiento que lleva a cabo el sujeto en presente, dota de autenticidad a las relaciones que se establecen, relaciones que se llevan en un primer lugar a cabo a través de un juicio realizado a través de parámetros de índole personal, sociales y culturales.

Así pues, centrándonos en la aplicación del concepto de *alteridad* en la performance, que es la cuestión que aquí nos ocupa, declararemos que esta relación del *yo/otro* por contraposición (entendida esta contraposición como un primer posicionamiento del sujeto) no es terminante como lejos está de ser constante. Con esto se quiere decir que el proceso de alteridad pasa por diferentes estadios desde el *yo-otro*, al *yo-tú* (reconocimiento del otro), al *yo-en-ti* (proceso empático), etc. Y son estos estadios, los que posibilitan la comprensión de cada individuo dentro del público, de su participación en la acción, así como de su importancia en la constitución misma de la acción, posibilitando la comunicación a través, tanto de la comprensión (gracias al *yo-en-ti*) y el intento de comprensión, como de los mecanismos experienciales que se activan en la participación de la acción.

Se clarifica que es a través de esta *alteridad* que efectivamente una parte de nosotros como seres sociales se construye, y es esa *alteridad*, esa relación que se establece de *yo-otro*, lo que construye así mismo los puentes de comunicación no verbal tan imprescindibles en la experiencia que es la

---

<sup>772</sup> Goffman, E. (1997): *La presencia de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu editores., p.266.

acción performática. Hemos visto ya un claro ejemplo de este proceso de alteridad en la performance *Beauty Tips* de la artista Keme Pellicer, en la que las mujeres asistentes a la acción atrapaban la significación entretejida, a través del proceso de alteridad, percibiendo a Pellicer en un primer momento como el *otro* frente al *yo*, para acabar traducéndolo (podríamos decir entendiéndolo), como el *otro* en el *yo*; siendo solo de esta forma capaces de verse a sí mismas reflejadas en la acción de ir despojándose dolorosamente del maquillaje, los tacones, las fajas, etc., que lleva a cabo la artista.

*“Los hechos que ocurren incidentalmente mientras los individuos están en presencia inmediata unos de otros, están diseñados para servir como metáforas micro ecológicas, resúmenes y símbolos icónicos de los acuerdos estructurales, deseados o no. Si estas expresiones no se dieran incidentalmente, se podría manipular el entorno para producirlas. Dadas las sensibilidades selectivas de una cultura concreta – por ejemplo la preocupación por la altura relativa, el valor adscrito a la derecha versus la izquierda, la orientación según los puntos cardinales -, dados todos esos sesgos culturales, algunos recursos descriptivos y situados se explotarán más que otros. La cuestión es, por lo tanto, cómo se conectarán o ligarán estos rasos a las estructuras sociales, incluidas las relaciones sociales”<sup>773</sup>.*

Y es precisamente ese salto que hay desde la relación entre dos personas de *el-otro-frente-a-mí*, que podríamos decir es el primer estadio de alteridad, para pasar, tras la observación inicial combinada con el juicio moral con tintes culturales mencionado, a la relación *el-otro en-mí*, lo que se considera cautivador en el transcurso de la acción performática, y es un detonante y posibilitador de la consecuente interacción y comunicación en la acción. Tal y como observábamos acontecía con el dolor padecido durante la acción, que era interpretado por el público a través de ese *yo en ti*, generado en este caso, a través de experiencias personales que accionaban las traducciones de ese dolor. Pero está claro que, sin ese proceso de alteridad, no sabríamos qué respuesta provocaría semejante escena. *“En la mirada de quien nos ve, en sus reacciones a nuestros gestos y acciones, aprendemos a percibirnos como sujetos. (...) Al mirarnos en el espejo nos alteramos, pues ocupamos por un momento ese lugar del otro que nos es ajeno; ya no nos vemos solo por dentro, sino que salimos al espejo para vernos desde fuera, como si fuésemos esos otros que mirándonos nos crean”<sup>774</sup>.* Debemos insistir en la liminaridad en la que se encuentran todos los participantes de la performance. Continuando, podríamos dividir en dos momentos principales el acontecer de este proceso: el primero sobreviene cuando cada agente del público (*yo*) sitúa al performer (*otro*), y el

---

<sup>773</sup> Goffman, E. (1991): *Los momentos y sus hombres*. Paidós, Barcelona., p.191.

<sup>774</sup> Sanmartín, R: (2011). *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Op.cit., p.50.

segundo cuando cada agente del público (yo) sitúa a otro/otros agentes del mismo (otro/otros).

En resumen es a través del proceso de alteridad descrito, y tal y como dice Goffman, de ese darse cuenta de que existe un *otro* frente al *yo*, de esa interpretación (colectivo cultural<sup>775</sup>) y juicio a través de parámetros culturales y sociales específicos personales, seguidos de un posicionamiento específico (adecuación e integración del otro en nuestro propio universo personal), que los diferentes integrantes del público asistente a una acción performática son capaces de integrarse en la misma.

### 7.2.1. La interacción, determinante de comunicación

Contemplemos de nuevo en este momento el gesto (*vita in gestu*<sup>776</sup>), como ejemplo de acción o acto expresivo, teniendo en cuenta que éste es conformado a lo largo del tiempo a través por un lado de manera inconsciente como es la mimesis o la imitación, y por otro, de una forma consciente a través de la apropiación y posterior significación del mismo. “*Esencialmente, el Anthropos (el hombre como ser humano) no es un esqueleto terminado, sino un complejo interminable de gestos. El esqueleto no es más que un perchero de hombre, un porta-gestos. Antes de hacer herramientas que son en el fondo extensiones de sus gestos, el Anthropos configuró su gesto*”<sup>777</sup> De aquí podríamos inferir que a este respecto, el cuerpo como ente, en sí y por sí mismo indaga desde la infancia en las cualidades que le son propias, y desarrolla herramientas al respecto con las que adueñarse de las mismas y adaptarlas a un uso específico<sup>778</sup>. En el caso del gesto o la gestualidad, es evidente que la ambición por adquirirlo por parte del ser humano en la infancia, es el de ocupar un lugar en ese mundo que lo rodea. Es decir, el gesto como agente comunicador, le sitúa dentro del mundo<sup>779</sup>, en

---

<sup>775</sup> Encontramos un claro ejemplo en la performance ya descrita que la artista Silvia Gribaudi realizó en los pasillos del Museo Nacional Reina Sofía. (Madrid, 2013).

<sup>776</sup> Jousse, M. (1974): *L'anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.

<sup>777</sup> [essentiellement, l'Anthropos n'est pas un squelette terminé, mais un interminable complexus de gestes. Le squelette n'est qu'un porte-manteau d'homme, un porte-gestes. Avant de fabriquer des outils, prolongements de ses gestes, l'Anthropos a modelé son geste ]. Ibidem, p.50.

<sup>778</sup> “La grande force de l'Homme, c'est de savoir jouer de ses mécanismes montés et de les faire passer, soit doucement, soit brutalement, de l'inconscience absolue, à la pleine conscience et à l'utilisation”. [“La gran fortaleza del Hombre es saber cómo jugar con sus propios mecanismos y saberlos pasar, desde suave hasta violentamente, de la inconsciencia a la plena conciencia y de ahí a la utilización”]. Ibidem, p.66.

<sup>779</sup> *L'anthropos grandissant «fait» donc ainsi, lui-même, par imitation, c'est-à-dire consciemment et volontairement, ce qui «se faisait» auparavant en lui par mimisme, c'est-à-dire inconsciemment et involontairement. L'outil expressif s'était monté en lui sans lui: il en prend désormais la maîtrise et le reproduit, selon son bon plaisir, pour signifier. Des lors, le geste propositionnel est né. L'expression logique humaine a son unité fondamentale.* [El anthropos adulto se hace a sí mismo por imitación, es decir, consciente y voluntariamente, aquello que se conforma aparecerá en él por imitación, es decir, inconsciente e involuntariamente. La herramienta de la expresividad se ha conformado en sí mismo, sin él mismo: es él ahora quien toma el control y lo reproduce para su propio placer, para darle un

la medida en que lo integra en la comunidad social a la que pertenece. “*En efecto, no olvidemos que la mecánica natural humana es un aparato de selección que reverbera, no fragmentariamente, sino interactivamente (...) las vibraciones que están fuera de nosotros nunca son independientes, sino que siempre están en interacción. Se trata siempre de una vibración que actúa sobre otra vibración. En el universo, todo interactúa con todo*”<sup>780</sup>. Por consiguiente, el gesto como herramienta expresiva es agente inherente de comunicación no verbal y por lo tanto, lleva consigo en su propia eficacia, la interacción con el otro. Se requiere dar la importancia al mismo, ya que el gesto, en lo que se refiere a la práctica consciente del mismo, aparece en la performance no sólo como útil de comunicación<sup>781</sup>, sino también y al mismo tiempo, como medida de autoconocimiento. Se puede decir que, del mismo modo que a medida que una persona crece adquiere gradualmente los gestos necesarios que le facilitan la correcta comunicación no verbal con los otros, completando frecuentemente la verbal, al mismo tiempo hay que tener en cuenta que mucha de la gestualidad que se adquiere, y su adherencia al vocabulario y a las situaciones en las que se emplea, viene reglada culturalmente. De esta forma, los gestos como actos expresivos tienen cabida en la performance como herramientas de indagación y experimentación. Tanto la no gestualidad (como puede ser la cara seria y sin sufrimiento de una performer mientras se inflinge una autolesión<sup>782</sup>) como la hipergestualidad (una performer se revuelca por el suelo moviendo las extremidades en exceso, abriendo los ojos de par en par y chillando), así como todos sus intermedios, son herramientas sin duda, que entablan una relación comunicativa con el otro más allá de las palabras, pero son así mismo, útiles de investigación de la propia artista para consigo y la normativa gestual, y por consiguiente corporal, que tiene aprendida. Es aquí, donde donde la performer se sitúa, implicando en la acción una gestualidad prohibida, extraña, hilarante, repulsiva, pasiva, etc<sup>783</sup>. Desde que la alteridad y la gestualidad se revelan en la performance como elementos de comunicación no verbal entre el performer y cada agente que conforma el elemento *público*, la sola presencia del *público* en la performance genera interacción<sup>784</sup>.

*“a veces eh... por lo que sea, puedes tener un mal público que están en una inauguración y están bebiendo y están hablando... y cuesta mucho más concentrarse...*

---

*significado. Es en ese momento que el gesto propositado nace”]. Jousse, M. (1978): *Le parlant, le parole et le soufflé. L’anthropologie du geste*. Paris: Gallimard., p.78.*

<sup>780</sup> [En effet, n’oublions jamais que la Mécanique humaine normale est un appareil de sélection qui réverbère, non pas fragmentairement, mais interactionnellement. (...) les vibrations qui sont en dehors de nous ne sont jamais indépendantes, mais toujours interagissantes. C’est toujours une vibration qui agit une autre vibration. Dans l’Univers, tout interactionne tout]. Jousse, M. (1974): *L’anthropologie du geste*. Op.cit., p.57.

<sup>781</sup> En el capítulo de “el objeto- cuerpo” se ha desarrolla la consciencia de la gestualidad corporal que en la performance las artistas tienen. El movimiento y la ausencia del mismo, las acciones, actos y gestos del cuerpo son útiles empleados por las performers en sus acciones como vehículos de investigación liminar. Supra, p.72.

<sup>782</sup> De ahí que sea en extremo relevante la pasividad expresiva de las artistas a la hora de performar. Supra, p.224.

<sup>783</sup> Supra, p. 88.

<sup>784</sup> Goffman, E. (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit.

*¿no? O igualmente estás concentrado, pero cuando la acabas te quedas con una sensación de mierda de que ha salido algo horrible. Incluso habiendo hecho todo y tú estabas a gusto, pero cuando acabas dices... es que... aunque hay un momento que dejas de oírlo dices, he tenido que hacer una mierda, porque no me estaban haciendo caso ¿no? Tienes una sensación ahí de... y luego ves el video y no. y otras veces... quiero decir, para mí el público es un factor muy muy, muy importante. Muy importante, porque no es solamente lo que estoy haciendo yo, sino lo que están haciendo ellos. Ya no a nivel de atención sino... la energía<sup>785</sup> que están expulsando por el cuerpo es para mí muy importante. (...) Sí, cambia mucho de estar yo sola a estar el público”<sup>786</sup>.*

La interacción que se observa se produce en la performance es, efectivamente, la que posibilita esa comunicación específica y característica de la acción performática *cuerpo-cuerpo* (comunicación no verbal) entre los integrantes de la performance fuera de lo que es su ámbito ordinario<sup>787</sup>, lo que genera consecuentemente una comunicación específica bajo unos parámetros también específicos<sup>788</sup>. Esa interacción viene dada por la propia materialidad y existencia de los cuerpos unos frente a otros, quienes con su capacidad inherente de interacción, es decir, de vivir en relación con otros cuerpos, produce la interacción con los mismos. De esta forma parece apropiado añadir que esa comunicación no verbal que se entabla gracias a la presencia de los cuerpos y la relación que se establece entre los mismos es precisamente una comunicación que se genera a través, en primer lugar, de la interpretación más directa de todo movimiento, es decir, del vínculo que se crea de manera directa entre el emisor y el receptor debido a una acción de carácter puramente expresivo: me tapo los ojos y me ven taparme los ojos, me caigo y el público me ve caerme, me levanto y me ven levantarme<sup>789</sup>, relacionado este vínculo con la contemplación activa que acontecía comentábamos respecto al concepto de inmersión.

<sup>785</sup> De nuevo encontramos el concepto de “energía” (presencia de un receptor) del público aperebido por la artista durante la acción.

<sup>786</sup> Yolanda Benalba (Valencia). Fragmento de la entrevista realizada a la artista (28/09/2015).

<sup>787</sup> “En general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez”. Clemente Padín. Cita en “Ritual o Performance, siempre utopía”. [mostowa2.net/mostowa2/txtcpitoperf.html](http://mostowa2.net/mostowa2/txtcpitoperf.html) [consultada el 12-09-2017].

<sup>788</sup> “El proceso clave es el surgimiento de consonancia mutua entre la atención y la emoción de los participantes, que crea una experiencia emocional/cognitiva compartida”. Collins, R. (2009): Collins, R. (2009): *Cadenas de rituales de interacción*. Anthropos. Barcelona.p.73.

<sup>789</sup> Leach, E. (1993): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.



Fig.27. Lorena Izquierdo en *Umbral*<sup>790</sup>.

Retomando el supuesto de que el público presente en una performance siempre interfiere (colabora) en la acción, se considera pues inevitable el atender a los procesos de relación que se generan. Esta relación o interacción que se establece entre los asistentes a una acción performática resulta ser el posibilitador o el vehículo de esa comunicación *performer-público*<sup>791</sup>.

*“La interacción social puede definirse en sentido estricto como aquella que se da exclusivamente en las situaciones sociales, es decir, en las que dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas respectivas. Este punto de partida “cuerpo a cuerpo”, paradójicamente, implica que cierta distinción sociológica muy central puede, en principio, no ser relevante: me estoy refiriendo al típico contraste entre vida rural y urbana, entornos domésticos y públicos, relaciones íntimas de larga duración e impersonales y fugaces”*<sup>792</sup>.

Si bien esa interacción puede venir provocada en ocasiones en un primer momento por la performer que hace de “guía”, resulta igualmente interesante por dos razones: la interacción de la que somos testigos es una interacción fuera de lo que consideramos interacción habitual<sup>793</sup>, generándose entre

<sup>790</sup> 2013. Performance realizada dentro de Pas, Performance Art Studies. Ver [pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/contact/contact/](http://pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/contact/contact/), [consultada el 28-03-2018]

<sup>791</sup> Entendemos por agente al individuo que forma parte de ese “público”.

<sup>792</sup> Goffman, E, (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit., p.173.

<sup>793</sup> Interacción regida por esos patrones de juicio y conducta naturalizados o *líneas discriminatorias morales* que mencionaba Goffman, y de los que participan tanto los integrantes de la acción como los que no.

personas que no se conocen y que están, cada una de ellas, inmersas en un estado liminar que va a accionar diferentes mecanismos y respuestas, muchas veces, fuera también de lo habitual<sup>794</sup>, y la segunda razón, porque esa comunicación *cuerpo-cuerpo* provoca intrínsecamente una alteración en el sistema de roles performer-público que parecía establecido.

*“Desde el momento en que te ciegas, y el otro está viendo y tú estás en inferioridad de condiciones, y puede ayudarte, yo recuerdo una vez que se levantó una... una chica y me dijo, tienes que ir más hacia la derecha porque te queda una patata por recoger y está más a la derecha. Pero fue la única vez que pasó pero, siempre se establece esa comunicación desde otro nivel que no es el nivel de la relación directa”*<sup>795</sup>.

Parece que es precisamente esa comunicación<sup>796</sup> una de las principales motivaciones que lleva a estas artistas a realizar una acción específica, y se establece como primordial el tener en cuenta la implicación de la misma en el proceso de transformación que proviene de esa experiencia compartida de la acción en sí<sup>797</sup>. Y es que la interacción de la artista con el público durante la acción es de esta forma esencial, porque posibilita que ésta sea co-vivida, co-experiencial, cobrando en sentido último la dimensión de realidad.

A la hora de hablar de la comunicación en la performance y del proceso de alteridad a través del cual se establece, se debe tener siempre en cuenta que es resultado, siempre, del mirar de los ojos de cada uno de los actores implicados, que se encuentran en estado liminar, conviviendo en ese contexto que les es extraño y que por tanto, complejiza los procesos de juicio rápido<sup>798</sup> de los implicados. Juicio que, como hemos comentado, se realiza a través de la historia personal y categorizaciones culturales que le permiten al sujeto clasificar y desgranar, es decir, situarse y

---

<sup>794</sup> “Las experiencias de temor, dolor, sorpresa, frustración y alivio, preparan el conocimiento efectivo de verdades en las que el grupo funda su existencia”. Sanmartín, R. (2011): *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Op.cit., p.138.

<sup>795</sup> Nieves Correa (Madrid). Fragmento de entrevista (29/04/2015).

<sup>796</sup> “Solo cuando tengo que relacionarme con otro ser de forma esencial, esto es, de forma que él ya no sea más un fenómeno de mi YO, sino que sea mi Tú, experimento yo la realidad del hablar con otro, en la indiscutible autenticidad de la reciprocidad”. Buber citado por Mary Douglas en su libro *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.143.

<sup>797</sup> Esa transformación lleva consigo la pérdida de uno mismo, o al menos, la pérdida de parte de uno mismo, que podríamos asemejar con la noción de inocencia de la que habla Ricardo Sanmartín. De esta forma, la pérdida de inocencia “(...) no solo produce efectos cognitivos, sino que altera la unidad y armonía del sujeto, abre espacios en su identidad desconocidos y cambia de lugar la cuestión de su existencia pues, en realidad, con dicha pérdida nace la pregunta por la propia dignidad y el sentido de la vida. Cuando esa pérdida se canaliza a través de la experiencia ritual, el propio rito brinda la oportunidad de iniciar la comprensión del sentido que sostiene la fe del grupo social, a la vez que adentra al iniciado en el nuevo ámbito que crea en su conciencia”. Sanmartín, R. (2011): *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Op.cit., p.141.

<sup>798</sup> Por juicio rápido me refiero al juicio que se realiza del otro que está frente a mí y que se hace utilizando parámetros tales como el espacio en el que me he encontrado a la persona, la ropa, el contexto, la actitud, etc. Éstos están alterados al encontrarse en estado liminar, por lo que el juicio que se realiza se complejiza.



definirse a sí mismo<sup>799</sup> dentro de lo que está aconteciendo<sup>800</sup>.

Se advierte la reciprocidad implicada en los procesos hasta ahora descritos (alteridad, comunicación, interacción) que los hacen sin duda a ojos del lector algo confusos. Se afirma la dificultad que implica el analizarlos por separado, ya que se consideran inherentes unos con los otros, sufren de un contagio simultáneo en el propio transcurso de la acción. Añadir que la interacción que se produce es evidente que no es una relación de interacción constante en su mismo acontecer; fluctúa, se crea y va creando en consecuencia diferentes estatus y tipos de relaciones generadas, tanto por la comunicación que se está llevando a cabo, como por las interpretaciones que cada agente lleva a cabo, de los límites que cada uno interpone, etc., en ese estado liminar en el que se encuentran todos los implicados. Y como no podría ser de otra manera, bajo ese estado liminar se producen interacciones así mismo de carácter liminal entre agentes que están sujetos a una normativa social que se encuentra en ese momento resquebrajada, lo que genera inevitablemente la creación de una asociación o agrupación determinada creadora así mismo de nuevas *normativas* (si bien estas son fluctuantes).

No dejaremos de destacar que ya que cada performance es única e irrepetible tal, cuándo y cómo acontece, y el público determinado de esa acción también lo es, ese proceso de interacción que tiene lugar entre ese público único en esa performance única también es, consecuentemente, una interacción única (única al tener en cuenta también las variables tiempo-personal y tiempo-presente). Este tipo de relación exclusiva generará una comunidad específica, como veremos en el siguiente capítulo.

### 7.3. Creación de la comunidad performática espontánea

El proceso de interacción que se genera en un momento específico en la performance, y que como tal, solo tiene sentido atendiendo a la acotación que genera ese momento presente, es posible gracias a que el público y la performer forman durante la acción performática específica en cuestión, una congregación determinada que vamos a denominar comunidad performática

---

<sup>799</sup> “la deformidad y la fealdad resultan más inquietantes porque conllevan desorden; destruyen la satisfacción de unos mismo que comporta el pasar desapercibido; nos obligan a mirar y darnos cuenta o a ser conscientes de si miramos o dejamos de mirar”. Miller, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Op.cit., p.125.

<sup>800</sup> *Queda claro qué es lo situacional en tales encuentros de procesamiento, ya se den en entornos institucionalizados o no: toda cultura, y desde luego la nuestra, parece tener un gran fondo de saber y creencia popular sobre indicadores intrínsecos de status y carácter que pretende facilitar la interpretación de las personas. De esta forma, por una especie de preacuerdo, las situaciones sociales parecen estar perfectamente diseñadas para aportarnos pruebas de los diferentes atributos de los participantes, aunque solo sea representando lo que ya sabíamos*”. Goffman, E. (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit., p.186.

espontánea (*communitas*<sup>801</sup>). Para entender a qué nos referimos cuando decimos que la performance crea comunidad tendremos presentes la alteridad, los procesos de interacción y comunicación antes comentados que acontecen en el transcurso de una acción, y observaremos que éstos se producen siempre en un espacio y en un tiempo determinado. Y es solo a través, o simultáneamente que esa alteridad aparece, que surge la formación de lo que hemos denominado comunidad performática espontánea que hemos basado en la comunidad espontánea de la que habla Mary Douglas<sup>802</sup> “*Cuando Buber utiliza el término comunidad no está pensando en grupos sociales permanentes con estructuras institucionalizadas. (...) para Buber la comunidad es en esencia un modo de relación entre personas totales y concretas entre Yo y Tú. Esta relación es siempre un happening, algo que surge de la reciprocidad inmediata.*”<sup>803</sup>.

### 7.3.1. Liminaridad. Consecuencias en la comunidad performática espontánea

Decimos que esta comunidad performática es una comunidad espontánea porque es intrínsecamente efímera e irrepetible, fundamentada en la estructura social que se crea dentro de la acción performática en cuestión (única e irrepetible en esencia). En un primer momento, el motivo más sencillo que se da para que se origine esta comunidad en la performance, es simplemente que un grupo de personas está reunido en ese espacio específico en constante influencia los unos de los otros. Pero esto no es tan sencillo como puede parecer, ya que en la performance, este factor recoge una diversidad de factores como son, el ser partícipes de una acción y de un momento determinados, así como la comunicación que tiene lugar en ese momento (tiempo y durabilidad específicos), la interacción entre los asistentes-participantes y la liminaridad ya mencionada<sup>804</sup> y tan característica de la situación que puede llegar a alterar las normas sociales habituales de comportamiento.

Para comenzar, vamos a hablar un poco más sobre el estado liminar que el público alcanza en la acción performática. Y decimos estado, porque se considera éste constante en el público a lo largo de toda la acción. Estado liminar, que como ya hemos mencionado, se genera principalmente a través de esa interacción que surge cuando la propia artista rompe la barrera de lo que podríamos denominar su persona-territorio<sup>805</sup>, alterando en consecuencia (si bien muchas veces no totalmente)

<sup>801</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit.

<sup>802</sup> “una experiencia única y, por consiguiente, de carácter socialmente pasajero”. Ibidem., p.142.

<sup>803</sup> Ibidem., p.142.

<sup>804</sup> Supra, p.250.

<sup>805</sup> Goffman, E. (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit.

el juego de roles inicial y bien clasificado (performer-público) y, posibilitando esa comunicación horizontal cuerpo-cuerpo, (performer-performers). *“Pues.... eh... fue un momento en el que.... para mí... necesitaba un proceso de comunicación más eh... como de una cierta empatía de alguna forma... porque estáis... estamos ahí los dos. Y ahí... a ver... no es lo mismo que estar mirando una representación. Estás mirando una realidad completa. Entonces, eh... digamos que son formas de... de experimentar esa relación con el otro a a a... ese otro nivel distinto de lo visual.”*<sup>806</sup>. Esa realidad completa de la que habla la artista es la que se genera en la relación acción-respuesta entre el emisor-receptor, que modifica invariablemente, la acción en sí. Así, encontramos que todas las artistas entrevistadas comentan ese sentir al público y sentirse con él como una parte fundamental de la acción en sí. Tomaremos un momento de la entrevista realizada a Alba Soto en el que la artista decía,

*“...jugar con el azar, de lo que el público te pueda dar (...) a mí el hecho de que haya espectador, para mí es fundamental porque me da la energía que haciéndola sola no la tengo. Porque... la acción se espesa, se vuelve más.... tangible ¿no? La vivo de otra manera. Todo se ralentiza, es otro... es otro tipo de vivencia. Y eso me parece fundamental. Entonces, es el único lugar [la performance] donde puedes poner un proceso... eh... en directo, y que ese proceso, al ser visto por otros, lo empiezas a concebir de una manera mucho más presente. ¿Sabes?”*<sup>807</sup>.

Aquí la artista Alba Soto nos está hablando que el realizar una performance es necesariamente el compartir una experiencia. ¿Pero, qué es esa energía de la que habla la artista y que muchas otras comentan en sus entrevistas?<sup>808</sup> Esa energía, basada en la experimentación intrínseca de la propia performance, es la percepción por parte de la artista de que su mensaje está siendo recibido, es decir, son conscientes de la presencia y recepción (como receptor). Es también evidencia de la co-presencia del otro, elemento que estamos defendiendo como indispensable para la performance. Todos conocemos la sensación que resulta de saber que alguien nos está mirando. Al respecto, cada cual lo describe a su manera: girar la cabeza por notarse incómodo de repente, una punzada en la nuca, etc. El percibir al otro está en nuestra naturaleza. No es lo mismo pasear por una calle vacía que por otra donde hay más gente. Podríamos decir que la verdad de esa energía, de ese calor, escapa en cierta manera a las justificaciones por resultar de lo más ordinario. La sola presencia, influye.

Las artistas distinguen en y durante el mismo acontecer de la acción, la relación *acción-reacción*

<sup>806</sup> Nieves Correa (Madrid). Fragmento de entrevista (29/04/2015).

<sup>807</sup> Alba Soto (Madrid). Fragmento de entrevista realizada (22/05/2015).

<sup>808</sup> Como hemos podido observar a través de la cita de la artista Yolanda Benalba al comienzo de este mismo capítulo.

que se establece en la propia comunicación que se genera en la acción misma, es decir, el sentir y el percibir de los presentes, que no son objetos pasivos. A través de la acción performática, que intrínsecamente es una acción vivencial, las artistas perciben la interacción que se establece *performer-performers* en la participación siempre activa del público presente que se descubre invariablemente en la correspondencia emisor-receptor<sup>809</sup>.

*“Cuando un individuo aparece ante otros, proyecta, consciente e inconscientemente, una definición de la situación en la cual el concepto de sí mismo constituye una parte esencial. Cuando tiene lugar un hecho que es, desde el punto de vista expresivo, incompatible con la impresión suscitada por el actuante, puede producirse consecuencias significativas que son sentidas en tres niveles de la realidad social cada uno de los cuales implica un punto de referencia y un orden fáctico distintos. En primer lugar, la interacción social, considerada aquí como un diálogo entre dos equipos, puede llegar a una interrupción confusa y embarazosa: la situación cesa de estar definida, las posiciones previas se vuelven insostenibles, los participantes se encuentran sin un curso de acción claramente trazado. Por lo general, estos últimos perciben una nota discordante en la situación y llegan a sentirse molestos confundidos y desconcertados. En otras palabras, se desorganiza el pequeño sistema social creado y sustentado por la interacción ordenada y metódica.”<sup>810</sup>.*

Es precisamente lo que Goffman llama aquí *interrupción confusa* lo que nosotros vamos a entender por la liminaridad<sup>811</sup> que surge en el público ante la necesidad de retomar cierto control de la situación, control que considera perdido porque la situación a la que se enfrenta cada actor participante con sus categorizaciones correspondientes pertenecen a territorio desconocido o, podríamos decir inseguro.

*“Es evidente que cada participante se enfrenta a una situación social equipado con una biografía ya preestablecida de encuentros previos con los demás – o al menos parecidos – y con una gran gama de suposiciones culturales que cree compartidas. No podemos ignorar la presencia de un extraño al menos que su aspecto y modales manifiesten sus intenciones benignas y un curso de acción identificable y no amenazador; tales interpretaciones solo pueden hacerse según las experiencias*

---

<sup>809</sup> “Las leyes de la comunidad (...) no están escritas en el espacio público sino inscritas en el lugar íntimo o en la piel interna de la afectividad, inscritas con esas huellas que remueven nuestras entrañas cuando escuchamos nuestras historias, nuestras canciones, esas canciones e historias que hacen que la vida nos sepa y nos suene porque nos las sabemos “de memoria” o, como se dice en algunas lenguas, “de corazón”, porque las hemos aprendido de los nuestros, porque para nosotros son lugares comunes”. Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.270.

<sup>810</sup> Goffman, E. (1997): *La presencia de la persona en la vida cotidiana*. Op.cit., p.258.

<sup>811</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit.

*anteriores y la “sabiduría” cultural. (...) En el mismo núcleo de la vida interactiva está nuestra relación cognitiva con quienes están ante nosotros, relación sin la que nuestra actividad conductual y verbal no podría organizarse significativamente. Aunque esta relación cognitiva pueda modificarse durante el contacto social – y de hecho lo haga –, es extrasituacional en sí misma y consiste en la información que dos personas tienen sobre la información que tiene la otra sobre el mundo, y la información que tienen (o no) sobre la posesión de dicha información”<sup>812</sup>.*

Como hemos visto, la acción participativa de los actores en y durante la performance está propiciada en cierta medida por el/la artista, pero la decisión última de participar de manera activa corre a cargo del actor en sí<sup>813</sup>.

Aun así, se considera que el público siempre interfiere en la acción, sea la consecuencia de su acción más o menos narrativa. Volvamos a la acción “*Point de vue*”<sup>814</sup> de la artista francesa Pascale Ciapp<sup>815</sup>. Recordemos que para esta acción, la artista, tras realizar una serie de actos como deambular, quitarse la ropa que le cubría el torso, etc., se coloca de rodillas delante de una mesita que tenía varios pintalabios rojos y comenzaba a pintarse lunares y puntos en la piel. En un momento dado, la artista ofrece un pintalabios a una persona del público que se levanta, coge uno de los pintalabios e, imitando a la artista, comienza a pintarle lunares en la espalda, seguida por otros miembros del público que de manera inmediata y progresiva se van levantando y cogiendo el resto de pintalabios. Al final acaban por llenar el torso desnudo de la artista de lunares rojos. Pues bien, debemos resaltar aquí dos cosas al respecto, la primera es que los participantes siguen el ejemplo de la primera persona que toma el control de su propio papel dentro de la acción, y la segunda, que los participantes le pintan los lunares a Ciapp siguiendo el patrón que estaba ella misma realizando, ninguno realiza, por poner unos ejemplos, una línea, una flor o una estrella<sup>816</sup>. En

---

<sup>812</sup> Goffman, E. (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit., p.178.

<sup>813</sup> En la mayoría de las acciones no se invita de manera directa al público a participar, sino que hay ciertos elementos, como el espacio o el discurrir de la acción en sí, que abren la posibilidad y hacen entender que puede actuar. Si el artista genera algún tipo de interacción directa con el público como puede ser ofrecer un objeto, etc., y el agente específico del público lo rechaza o rechaza realizar una acción con el mismo, se considera igualmente como participación activa, ya que está interfiriendo de manera real y narrativa en la acción performática.

<sup>814</sup> 2013. Performance realizada en “Exchange enclave”, evento realizado en Granada que contaba con la participación de varias performances, charlas y talleres sobre la materia. La artista hablaba sobre la cotidianeidad, la inestabilidad y la comunicación no verbal (la artista es de nacionalidad francesa). Octubre, 2013.

<sup>815</sup> Versailles (Francia) 1963. Es una performer muy activa que investiga sobre las huellas en el propio cuerpo, llegando a realizar acciones extremas, e implica de manera habitual al público a participar.

<sup>816</sup> “por estructura social no me estoy refiriendo habitualmente a una estructura total que abarca el conjunto de la sociedad de modo continuo y exhaustivo. Me refiero a situaciones particulares en las que los actores individuales son conscientes de un grado mayor o menor de implicación. En estas situaciones se comportan como si se movieran dentro de posiciones configuradas en relación con otras, como si estuvieran escogiendo entre posibles configuraciones de relaciones. Su sentido de la forma es exigente con su conducta, gobierna la valoración que hacen de sus deseos, permite algunos y rechaza otros”. Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.119.

este caso, la artista representa el papel de guía de la acción para el resto de los asistentes. Es decir, en cierta medida, los participantes se están rigiendo de una manera indirecta por las normas que consideran establecidas por la artista. Aunque en ningún momento se vocaliza palabra alguna o se genera intercambio verbal. Ciertamente es que en este caso, la artista está separada del resto de los presentes en el sentido que cuando comienza a realizar la acción, antes de que el público comience a pintarle el cuerpo y se coloque alrededor de ella, la artista está frente al mismo, separada del resto de participantes por la mesa baja sobre la que ésta coloca las barras de pintalabios. Tampoco se puede obviar que el público mira de manera constante el devenir de la acción que la artista está llevando a cabo, y que ésta en pocas ocasiones deja de ser en cierta medida, el punto referencial de la acción<sup>817</sup>. Aun así, resulta interesante el contagio de lunares rojos que sufren todos los asistentes, unos respecto de los otros. Es necesario preguntarse si a diferente público, la acción correría de la misma manera, o si la primera persona que acepta la invitación de Ciapp rechazaría la participación, o si el resto de miembros entenderían que pueden participar, que no es una llamada específica de la artista a ese sujeto en particular, o si algún miembro del público, en un acceso creativo, le pintaría un girasol a la artista en la espalda. Nada nos dice lo contrario. Es justo plantearse estas cuestiones porque efectivamente están dentro de lo posible, tal y como veíamos ejemplificado en la performance que comentaba Nieves Correa, en la que se había generado una pregunta al público y éste no participaba.

Es por eso que si entendemos que esa *communitas* espontánea en la performance se crea a través del dúo *acción-experiencia*, debemos reiterar que esa comunidad que se forma durante una acción es una comunidad temporal, que debe su forma y significado a la acción específica que acontece y por lo tanto es válida única y exclusivamente para esa acción en específico: a diferente acción, diferente público<sup>818</sup>, diferente espacio, diferentes objetos y, por lo tanto, diferente *communitas*.

La comunidad performática espontánea, que se reitera, solo tiene sentido para esa acción performática específica, surge efectivamente entre personas que no tienen una vinculación anterior y las mantiene en ese estado constante de liminaridad incondicional que se crea dentro de ese estado espontáneo propio de la acción en sí, lo que hace difícil explicar o definir la estructura de la misma. “*La communitas espontánea no puede expresarse nunca adecuadamente de forma estructural, pero puede surgir en cualquier momento y de manera imprevista entre seres humanos a los que se considera o define institucionalmente como miembros de cualquiera, de todas o de ninguna clase*”

---

<sup>817</sup> Aun así, habrá que tener en cuenta la vulnerabilidad a la que se enfrenta la artista al desnudar la parte superior de su cuerpo y dejar que personas desconocidas intervengan en él (lo miren durante mucho tiempo, se aproximen, lo toquen, lo pinten, etc.).

<sup>818</sup> Difiere por diversos factores como la zona geográfica, el espacio en el que transcurre (una galería no tiene el mismo público que una performance realizada en medio de un mercado), etc.

*de agrupación social*<sup>819</sup>. Presenciamos un grupo de personas que a través de ese resquebrajamiento en el juego de roles, comienza a interaccionar dentro de ese contexto y esa situación determinada de una manera espontánea a través de recursos personales, en un intento por resituarse dentro de un contexto con unas normas que en muchas ocasiones difieren a las normas sociales para las que podríamos decir están preparados, en una tentativa de delimitación y autodefinición dentro de ese grupo social (comunidad) efímero al que pertenecen<sup>820</sup>, llegando a franquear en ese estado liminar en el que se encuentran, esas *líneas morales discriminatorias*<sup>821</sup> que les sirven como patrón guía de comportamiento diario. Para ilustrar lo aquí desarrollado, pondré el ejemplo de la famosa performance *Rythm 0*<sup>822</sup> (Studio Morra, Nápoles, 1974) de la artista Marina Abramovic. Si bien esta performance, que fue la primera performance mediática de la ahora increíblemente popular artista, es un caso extremo, se considera ilustra de una manera muy clara lo expuesto. En ella la artista, desnuda, se posicionaba, como ya hemos visto<sup>823</sup>, en el centro de la galería de pie y en actitud pasiva, habiendo dejado a disposición libre del público presente diferentes artículos heterogéneos en su utilidad, entre los que se podían encontrar desde una cámara polaroid, un lápiz y una rosa, hasta cuchillas, incluyendo en su haber, una pistola cargada.

---

<sup>819</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.143.

<sup>820</sup> “Parece que los individuos son conscientes, en contextos apropiados, de todas estas estructuras y de su relativa importancia. No todos tienen la misma idea de que determinado nivel de estructura es relevante en un momento dado; saben que existe un problema de comunicación que hay que superar si es que ha de haber sociedad. Mediante la ceremonia, el discurso y el gesto hacen un esfuerzo constante por expresar y coincidir en una visión de lo que es una estructura social relevante. Y toda la atribución de peligros y poderes forma parte de este esfuerzo por comunicarse y crear así las formas sociales.”. Ibidem, p.121.

<sup>821</sup> Goffman, E. (1981): *La presencia de la persona en la vida cotidiana*. Op.cit.

<sup>822</sup> Esta performance forma parte de una serie de acciones (*Rythm 5*, *Rythm 10*, etc.), que la artista ha ido realizando a lo largo de su vida, en las que la violencia o posibilidad de violencia (por otra parte una constante dentro de la carrera de Abramovic) está presente.

<sup>823</sup> Supra, p.194.



Marina Abramovic en Rythm 0.

La acción, que en la pretensión de la artista era una acción que exploraba la confianza y el compromiso social, acabó por demostrar, ya no el amplio e indefinido elenco de personas y acciones que pueden darse en una acción performática, incluyendo el derrumbamiento de esa pared público-artista, sino que a nivel social, que es lo que aquí nos interesa, demostró cómo las normas sociales de interacción, incluyendo los deberes o compromisos morales, pueden verse trastocados al estar los individuos participantes inmersos en ese estado liminar que provoca la acción en sí y que diluye las normas habituales, siendo explorados los límites y consecuentemente, a través de la propia experiencia impuesta, una nueva “normativa”. Normativa moral que se da pues, dentro de esa comunidad efímera espontánea y que tiene solo sentido dentro de esa comunidad en el tiempo que ésta dure. Como dijo Viktor Frankl<sup>824</sup> “*Ante una situación anormal, la reacción anormal constituye una conducta normal*”<sup>825</sup>. En el caso concreto de la performance de Abramovic, la propia pasividad de la artista frente a las acciones del público sobre su cuerpo (objeto-cuerpo), despersonalizaba su propio cuerpo, instando al público a interaccionar libremente y de manera progresiva con la propia artista como si, efectivamente de un objeto y no una persona se tratara, explorando en consecuencia los límites, no solo de la misma (que parecía carecer de los mismos debido a su total pasividad), sino de ellos mismos (de manera inconsciente por supuesto) y por

<sup>824</sup> Frankl, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Op.cit., p.46.

<sup>825</sup> El autor describe una respuesta que tuvo ante el monólogo de uno de los guardianes que le mantenían preso en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Y continúa “*Los psiquiatras, esperamos que las reacciones de un hombre ante una situación anormal, como por ejemplo la reclusión en un centro psiquiátrico, sean anormales en proporción a su grado de anormalidad*”. Íbidem, p.46.



contagio, del resto de los asistentes, a través del proceso de alteridad y consecuente interacción<sup>826</sup>, lo que provocó finalmente una progresión en escala de violencia sobre su cuerpo. *"Lo que aprendí fue que, si dejas que el público decida, te pueden matar. Me sentí verdaderamente atacada: me cortaron la ropa, me clavaron las espinas de las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó"*. Es decir, no solo estamos hablando de la violencia inherente en el ser humano, sino que el análisis va más allá: la artista inconscientemente a través de su falta de intervención ante las diversas acciones, se posiciona de una manera determinada frente a estas, y va reafirmando el nuevo comportamiento del público, afianzando nuevos criterios morales que se toman como apropiados dentro de ese comportamiento fuera de lo que llamaríamos habitual, en el que cada individuo explora los nuevos límites morales permitidos. *"La cultura, en el sentido de los valores públicos establecidos de una comunidad, mediatiza las experiencias de los individuos. Provee de antemano algunas categorías básicas, configuraciones positivas en las que las ideas y los valores se hallan pulcramente ordenados. Y por encima de todo, goza de autoridad ya que induce a cada uno a consentir porque los demás también consienten"*<sup>827</sup>. Evidentemente para las personas no participantes de la acción que son testigos de ésta a través de los medios de comunicación, resulta escandaloso precisamente porque al ser la performance un rito inherentemente experiencial, no comparten esas nuevas normas o pautas, que efectivamente, solo tenían sentido dentro de esa comunidad performática espontánea que se generó. Es decir, tomemos un sencillo ejemplo de lo que socialmente, en un principio, podríamos decir está vetado en la interacción entre dos personas, como puede ser simplemente el tocar el cuerpo desnudo de la persona que tenemos delante sin tener una relación de cierta intimidad con ésta. En cierta medida nos basamos, no solamente en las normas sociales que rigen nuestro comportamiento, sino en la reacción regida así mismo por esas normas de la otra persona si la tocamos. En *Rythm 0*, la artista expone su cuerpo desnudo y pasivo ante los participantes, y a lo largo de las horas que dura esta acción, es su propia falta de reacción ante las intrusiones y acciones del público lo que va destruyendo esas normas sociales de carácter moral propios de la comunidad previa a la que pertenecen los participantes y con las que cada persona integrante de ese público entra en la sala. La artista introduce al público en un estado liminar donde el desconcierto y la desorientación rigen la búsqueda de unos nuevos límites, creándose de este modo una comunidad efímera espontánea, que de repente, se rige por unos patrones morales nuevos que acarrearán innegablemente acciones nuevas. *"La communitas espontánea no puede expresarse nunca adecuadamente de forma estructural, pero puede surgir en cualquier momento y de manera imprevista entre seres humanos a los que se*

<sup>826</sup> "el hecho de que la actividad interaccional dependa de factores externos a la interacción (...) no implica por sí mismo que dependa de estructuras sociales. (...) una cuestión fundamental en todas las interacciones cara a cara es la relación cognitiva entre los participantes, es decir, qué es lo que cada uno de ellos puede asumir efectivamente que el otro sabe". Goffman, E, (1991): "Los momentos y sus hombres". Op.cit., p.194.

<sup>827</sup> Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.57.

*considera o define institucionalmente como miembros de cualquiera, de todas o de ninguna clase de agrupación social*”<sup>828</sup>. Es, reitero, la misma falta de reacción de la artista, que la va convirtiendo en ese objeto-cuerpo para el público presente, alterando el sistema de roles inicial. Es esa falta de reacción ante los contactos íntimos y agresivos, y el haber ofrecido a los mismos los objetos a utilizar, que los participantes van instaurando en presente y de manera experiencial unas nuevas normas sociales (performer-performers) que solo tienen sentido dentro de esa comunidad performática que se ha creado<sup>829</sup>. De hecho cuando la performance finaliza y la artista “cobra vida”, es decir, comienza a caminar y a volverse activa, el público para de accionar automáticamente y muchos de los integrantes incluso salen precipitadamente de la galería. Los asistentes son incapaces de enfrentar la situación ocurrida, evidentemente porque les ocurre lo mismo que los individuos que leen la reseña en los medios de comunicación, ya no son partícipes de esa comunidad; las normas creadas dentro de la misma y que han regido el comportamiento de los asistentes a la acción, dejan de ser válidas en cuanto el contexto cambia, es decir en cuanto se restablece el juego de roles artista-público, persona-personas, con las consecuentes e incompatibles normas sociales de comportamiento habituales, dejando de ser válidas las anteriores. *"Después de exactamente seis horas, según el plan, me levanté y empecé a caminar hacia el público. Todos escaparon, evitando un enfrentamiento real"*<sup>830</sup>.

Por mucho que la artista y la crítica artística se indignaran (no quitamos razón en ello), reafirmamos que es en realidad Abramovic la que propicia la alteración en el comportamiento del público presente, si bien la artista era incapaz de anticipar la variedad de comportamiento y violencia de algunos casos. Esta performance es un claro ejemplo, como hemos podido ver, del estado liminar mencionado que sufren las personas integrantes del público, así como de las reformulaciones de esas líneas morales discriminatorias. Y eso es posible únicamente porque la interacción que llevan los miembros del público tiene lugar dentro de una comunidad, la comunidad performática que comentábamos, que genera una impresión de confianza hacia las relaciones que se generan. Esto quiere decir así mismo, que los actores integrantes de esa comunidad aceptan al participar, las reglas (no-reglas)<sup>831</sup> de la interacción que se producen y se generan en la performance.

<sup>828</sup> *Ibíd.*, p.143.

<sup>829</sup> (...) se pone de manifiesto que estas comunidades no son solo el resultado de hábiles estrategias de puesta en escena y de dominación ideadas por individuos de gran inteligencia, (...) son también el resultado de un particular giro que toma el bucle de retroalimentación autopoietico. Determinadas acciones de los actores pueden encontrar respuesta por parte de algunos espectadores en forma de un cambio de roles (...) lo que les da la oportunidad de realizar ciertas acciones con los actores. Ello les proporciona en y con el propio cuerpo (...) una experiencia de comunidad con personas muy distintas a ellos, con aquellas con las que “realmente”, “originariamente” no forman una comunidad” F, Erika, (2011): *La estética de lo performativo*. Op.cit., p. 114.

<sup>830</sup> Lavernia, K (2017): *Marina Abramovic. Biografía, obra y exposiciones*. ABCBlogs. [en línea] 18-01-2017. Disponible en [abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2017/01/18/marina-abramovic-biografia-obra-y-exposiciones/](http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2017/01/18/marina-abramovic-biografia-obra-y-exposiciones/) [consultada el 22-02-2017].

<sup>831</sup> “Si bien es adecuado destacar la distribución desigual de los derechos (...) y los riesgos (...) en el orden de interacción, el tema central sigue siendo el uso y las disposiciones que permiten que una gran diversidad de

### 7.3.2. Procesos de comunicación representativos de la comunidad performática espontánea

Encontramos que hay diversas maneras en las que uno, como actor, es impelido a la participación en la performance y éstas, siempre vienen precedidas por el efecto que tiene el ser partícipe de esa *comunidad* cerrada. Aquí debemos reiterar que la formación de esa comunidad, que es la que da sentido y significado al acontecimiento y al comportamiento de los participantes y es así mismo la que genera la comunicación pretendida, es experimentada siempre y solamente por los miembros de la misma como una realidad.<sup>832</sup>

De hecho, el discurso general, así como los micro discursos generados por las artistas en una acción específica y que son comprendidas dentro de esa *communitas* espontánea performática a través de la alteridad, implica evidentemente que se genere una relación-comunicación *cuerpo-cuerpo*<sup>833</sup>, lo que evidencia que el que los integrantes de ese *público-comunidad* puedan descodificar los mensajes de la artista en cuestión es porque, siendo partícipes de esa comunidad performática específica, además, esos mensajes están impregnados de una cotidianeidad determinada que está ya también socialmente situada<sup>834</sup>. Es decir, la realidad de esa performance tiene un sentido específico que se escapa a todo el que no está en presente. Si bien es cierto que en cuanto la acción termina, la comunidad se disgrega y deja de existir, el poso, los contenidos analizados a nivel personal, la experiencia vivida, etc., han quedado integradas en los participantes como una experiencia social más.

La dificultad del análisis estriba precisamente en que desde fuera de esa comunidad, como espectador de un vídeo o reseña de la acción, uno ve ficción donde acontece realidad. De hecho refiriéndome ahora a otro tipo de acciones performáticas menos dramáticas, es muy poco probable que al terminar la acción (a no ser que la artista como es el caso de la artista Keme Pellicer<sup>835</sup>, haya dejado a libre disposición algo de picoteo) los ya antiguos componentes del público continúen

---

*proyectos se lleve a cabo mediante el recurso inconsciente a formas de procedimiento. Por supuesto, aceptar las convenciones y normas tal y como son (y guiar la acción de acuerdo con ello) significa, en efecto, confiar en los que nos rodean. De lo contrario uno apenas podría manejar sus asuntos; de hecho apenas tendría ningún asunto que manejar.*" Goffman, E, (1991): "Los momentos y sus hombres". Op.cit., p.181.

<sup>832</sup> "comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por actores y espectadores es experimentada por sus miembros siempre como una realidad social". F, Erika, (2011): *La estética de lo performativo*. Op.cit., p.105.

<sup>833</sup> Goffman, E, (1991): "Los momentos y sus hombres". Op.cit.

<sup>834</sup> "El hecho de que pasemos la mayor parte de nuestra vida diaria en presencia inmediata de los demás es algo inherente a la condición humana; en otras palabras, lo más probable es que nuestros actos, cualesquiera que sean, estén socialmente situados en un sentido estricto. Tanto es así que una actividad realizada en la más absoluta intimidad acabe siendo caracterizada por esa condición especial." Ibidem, p.174.

<sup>835</sup> La artista suele dejar comida en sus performances para crear cierto ambiente de intimidad propiciar que el público se sienta en un entorno no agresivo.

relacionándose o incluso, se comuniquen entre ellos. La relación se rompe inmediatamente o prácticamente después de terminada la acción, el estado liminar deja de existir. Las que eran las normas de interacción así como la pertenencia a dicha comunidad se extingue, como deja de ser válido el mismo juicio a través del proceso de alteridad realizado por los componentes. Se restituyen las reglas de comportamiento sociales habituales, y queda eliminado ese lazo de unión entre los agentes, que están lejos ya de ser partícipes de esa “intimidad” interaccional que sentían mientras colaboraban en la performance. Es por lo tanto una relación a través de una interacción determinada que crea una comunicación experiencial no verbal así mismo determinada, que solo tienen sentido dentro de esa comunidad específica espontánea y efímera, y esa misma comunidad solo tiene sentido y se forma gracias a la acción<sup>836</sup>. Es por ello que tal y como ocurre en *Rythm 0*, finalizada la acción, finalizada la comunidad.

Debemos insistir en que esa *communitas*<sup>837</sup> performática es legítima y representativa durante una acción determinada, y exclusivamente para esa acción en específico. Remarcaremos pues que la creación de esta comunidad performática espontánea es únicamente posible gracias a la realidad intrínseca de la acción performática, así como al carácter no lineal, incontrolable y liminal de la misma, que le confiere, a través del intento de estas artistas por comunicarse de esa manera real, transcendental y vivencial, características típicas de un rito de interacción.

*“Es probable que lo específico de la interacción cara-a-cara esté relativamente circunscrito al espacio y, con toda seguridad, al tiempo. Es más (y en eso se diferencia de los roles sociales en sentido tradicional), la suspensión de una actividad interaccional que se ha iniciado tiene un efecto transcendental sobre ella y no se puede extender demasiado sin alterarla profundamente. En el orden de interacción, la concentración y la implicación de los participantes – o al menos su atención – resulta siempre crítica, y estos estados cognitivos no pueden mantenerse por períodos largos de tiempo o sobrellevar lapsos e interrupciones continuadas. La emoción, el estado de ánimo, la cognición, la orientación corporal y el esfuerzo muscular están implicados*

<sup>836</sup> “Y es en estas condiciones de indigencia, cuando la epopeya del progreso plantea el problema en unos términos que lo hacen irresoluble (...) en las que nace la otra cara de este gran relato, a saber, la epopeya de la nostalgia, nostalgia de la comunidad y de la intimidad perdidas(...) el emboscado, el anarca, el genio, el artista, el rebelde (...) Un argumento que suele terminar profetizando un retorno furioso de lo sagrado en el que la solemnidad gloriosa del arte hará pedazos la banalidad del mundo y nos devolverá la comunidad (y por lo tanto la intimidad) perdida”. Pardo, J. (1996): *La intimidad*. Op.cit., p.272.

<sup>837</sup> “Parece que los individuos son conscientes, en contextos apropiados, de todas estas estructuras y de su relativa importancia. No todos tienen la misma idea de que determinado nivel de estructura es relevante en un momento dado; saben que existe un problema de comunicación que hay que superar si es que ha de haber sociedad. Mediante la ceremonia, el discurso y el gesto hacen un esfuerzo constante por expresar y coincidir en una visión de lo que es una estructura social relevante. Y toda la atribución de peligros y poderes forma parte de este esfuerzo por comunicarse y crear así las formas sociales”. Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., p.121.

*intrínsecamente, e introducen un componente psicobiológico inevitable*”<sup>838</sup>.

En *Spiral Movement*<sup>839</sup> la artista Neves Seara pelaba una a una las manzanas verdes que se amontonaban en diez kilos a un lado de la silla en la que estaba sentada. El transcurso de la acción se ve modificado porque aparece en esa comunidad una persona con la que la artista tiene un conflicto personal. Esta persona en cuestión, comienza discretamente a provocar con gestos a la artista, a dar patadas al trípode de la cámara que graba la acción, etc. Por lo que Neves modifica automáticamente la acción que estaba llevando a cabo (pelar cada manzana y depositarla en el suelo), y comienza a lanzar las manzanas al público. Somos conscientes de nuevo de cómo el público dirige la acción (tal y como veíamos en el comentario de la performer Alba Soto); de cómo cada público dirige cada acción, tal y como acontecía en el caso en el que pintaban lunares rojos sobre la piel de la artista Pascale Ciapp<sup>840</sup>.

El ejemplo de la acción de Seara, es muy ilustrativo no solo porque nos permite observar claramente cómo el público influye y modifica de una manera patente la acción previamente imaginada por la artista, modificando además y en consecuencia, el sistema de roles diferenciado (performer/público) que podríamos sugerir existía previamente convirtiéndolo en un sistema de roles horizontal (performer/performers<sup>841</sup>), sino que ilustra muy bien cómo a través de esa formación de comunidad (discontinua), la acción puede continuar su curso de la manera en la que lo hace: ya que una vez la acción cambia y el público está recibiendo las manzanas, comienza a comerlas siguiendo el ejemplo de un integrante del mismo, mientras la artista sigue lanzándolas. Al mismo tiempo, una vez la artista ha cambiado el curso de la acción (improvisación) la persona que está generando el conflicto en la misma, comienza a rechazar las manzanas que la artista le lanza, a lo que un niño pequeño (integrante del público), se levanta, se acerca a la persona en cuestión con una de las manzanas en la mano y le indica que no está comportando debidamente, que las manzanas ofrecidas por la artista, no se deben rechazar sino que son para comérselas. “(...) *el niño pequeño, cuando vio que ella rechazaba con el pie las manzanas que yo le ofrecía, se levantó y le dijo “¡no, no! Que las manzanas son para comértelas”. Sabes ¿no? Entonces a ella le dio tal palo y tal que nunca más volvió a aparecer en ninguna de mis inauguraciones ni nada. (....) Y gracias, precisamente a cómo interactuó el público, que fue recibir las manzanas con generosidad y tal, y el niño ese, que fue... primordial para que la... para que la performance tuviera su... tuviera su coña*

---

<sup>838</sup> Goffman, E, (1991): “*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit., p.175.

<sup>839</sup> Galería Metro, Santiago de Compostela. Festival Crash, 2013.

<sup>840</sup> Acción *Point du Vue*. Supra, p.158.

<sup>841</sup> La aparición de esta comunidad espontánea es posible, efectivamente, gracias a que la performance es intrínsecamente una acción de carácter liminal, por lo que la comunidad creada se crea en situaciones liminales, lo que, si nos basamos en Mary Douglas (Douglas, M. (2007): *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Op.cit., es la situación idónea para el florecimiento de este tipo de *communitas espontánea*.

¿no?”<sup>842</sup>. El niño le sugiere la forma de proceder de esta manera a la persona conflictiva, que evidentemente para él está actuando bajo unas normas que no son las adecuadas dentro de esa comunidad que él siente como real (las personas reunidas) de la que son todos los asistentes partícipes, cuando en cualquier otro contexto o no siendo partícipe de esa acción, recoger manzanas del suelo, tanto si uno se las encuentras como si es una persona desconocida quien las ofrece, y comérselas, está fuera de cuestión (y de la manera en la que lo hace la artista aún menos). Esto no significa que todos los integrantes del público comenzaran a comer las manzanas, de hecho, algunos las movían de sitio, otros se las llevaron a casa, etc. Los tipos de respuesta eran variados, pero para el niño todas, excepto la actuación de esa persona en concreto, eran respuestas en armonía con la acción. Aunque lo que verdaderamente nos interesa al caso es observar esa capacidad que tiene el público de modificar una acción en principio planeada, así como entrever, a través de la inocencia de aquel niño, la generación de esa comunidad específica.

Aun así, la respuesta de la persona conflictiva, era parte integrante de ese público presente único e irrepetible que genera una acción, como decimos, irrepetible, y como tal alteró de una manera válida la acción. De hecho, este cambio radical en la acción principal que Seara lleva a cabo, responde a una necesidad personal de la propia artista frente a las relaciones que se generan dentro del transcurso de esa performance en particular; relaciones entre los miembros de ese público-comunidad que son singulares a esa acción en específico. Esto nos lleva a advertir que incluso las artistas que idean sus performances de manera más meticulosa, no pueden contar nunca, al fin y al cabo, con que éstas vayan a acontecer como las esbozan. ¿Y cuál es la razón principal de esto? La causa principal de este no-total-control sobre la acción es que una parte relevante de la acción performática es el público, y como tal es, en cierta medida, imprevisible. Ya veíamos anteriormente cómo la performance precisamente se basa en la incapacidad propia de no poder controlar de manera total lo que va a acontecer, al ser una experiencia basada en la realidad del acontecimiento (con todas las complicaciones existentes al caso). Lo hemos observado en ejemplos dados para diferentes elementos conformantes de una acción: en la imprevisibilidad respecto a cómo se pueden comportar los elementos en una performance como aquella en la que la artista Olga Diego sepultaba su cabeza, en los sentimientos de angustia que se pueden generar y sorprender a través del estado de vulnerabilidad, como nos comentaba Isabel Mondragón cuando la abandonaban en escena clavada a la pared, el dolor fuera de una justificación determinada como acontecía con la muñeca rota de la artista Ana Gesto, así como lo podemos observar en la inesperada respuesta del público, como acabamos de percibir a través de la performance de Seara. Pongamos ahora el ejemplo de la artista entrevistada Yolanda Benalba, que es una performer meticulosa que piensa y reflexiona mucho sus acciones antes de llevarlas a cabo, llegando incluso a probar ciertos materiales antes de realizar la

---

<sup>842</sup> Neves Seara (Santiago de Compostela). Fragmento de entrevista (08/10/2015).

acción en sí, para corroborar que se adecuan a lo que ella desea, como probar diferentes tipos de vino para comprobar la gama de colores de los mismos y así poder elegir el que más se adecua a su deseo. En ocasiones, la artista llega incluso a visitar el espacio en el que sabe va a accionar para hacerse una idea de las dimensiones por ejemplo, si bien nunca llega a accionar, del mismo modo como tampoco llega a utilizar los objetos específicos que utilizará durante la acción. Ella lo llama “limpiar y marcar”, que no es más que preparar dentro de lo posible la acción en sí. Pero una de las imposibilidades anexas a esa preparación estriba en la carencia de público, no como idea abstracta, sino como desconocimiento real y específico del tipo de *público-comunidad*<sup>843</sup> que se generará (y en consecuencia de qué se creará a través de ésta), tal y como hemos visto ocurrió en la performance de Abramovic.

### 7.3.2.1. El compromiso en la comunicación no verbal

Los procesos de comunicación que se dan lugar en la performance, son como hemos visto procesos de comunicación experienciales típicamente no verbales<sup>844</sup>. Decimos que son no verbales porque los participantes no se comunican entre ellos con palabras (si bien hay excepciones), como la artista no indica con palabras a los integrantes del público cómo actuar o su papel en la acción<sup>845</sup>. ¿Por qué se fundamentan los procesos de comunicación en una comunicación no verbal? Es cierto, que muchas disciplinas artísticas, tales como la pintura, se basan en la comunicación de sentimientos a través de la propia obra, enfocando ésta hacia un mensaje directo y, podríamos decir, más visceral<sup>846</sup>. De la misma manera, podríamos advertir que no solo las disciplinas “estáticas” se

<sup>843</sup> Público porque son personas que están asistiendo en un primer momento a un acontecimiento, comunidad en cuanto la acción comienza y se forma una esfera con una realidad, normas, comunicación, etc., específicos.

<sup>844</sup> “Hay una condición de la vida social que destaca enormemente cuando los individuos – por el motivo que sea – están en presencia inmediata de otros; a saber, su carácter promisorio e indicativo. No se trata solo de que la apariencia y los modales hagan patente el status y las relaciones. También resulta que la línea de nuestra mirada, la intensidad de nuestra participación la forma de nuestras acciones iniciales permite a los demás escrutar nuestro propósito e intención inmediata, tanto si estamos hablando con ellos a la vez como si no. (...) El carácter de escrutinio de tales observaciones resulta facilitado y a la vez dificultado por un proceso fundamental que aún no se ha estudiado sistemáticamente – la ritualización social – es decir, la estandarización de la conducta corporal y vocal mediante la socialización, que confiere a tal conducta – o a tales gestos, si se prefiere – una función comunicativa especial.”. Goffman, E. (1991): “Los momentos y sus hombres”. Op.cit., p.174.

<sup>845</sup> Esta es una característica que diferencia intensamente a la performance del teatro. El teatro es una disciplina fundamentada en la propia declamación e interpretación que los actores hacen de la palabra escrita. La gestualidad del actor durante la pieza de teatro es parte integrante y fundamental del mismo, ya que permite al espectador percibir los detalles y vibraciones que acompañan el significado de cada palabra, y le acerca al propio dramatismo del texto representado. Si bien la consecución de la pieza, al contrario que la performance, se basa en la pura vocalización del texto, lo que conduce al espectador a comportarse como un intérprete distante de la propia realización escénica.

<sup>846</sup> “el arte no nos convence, no argumenta. En todo caso nos vence e incide en nosotros de una forma mucho más directa e intensa, saltando las barreras del discurso y de la comunicación ordinaria”. Sanmartín, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Op.cit., p.18.

afianzan sobre este tipo de comunicación visual e intensa; la danza es un ejemplo de una disciplina en la que como espectador, encontramos el cuerpo o cuerpos de los bailarines expresando, a través del gesto y el movimiento, sentimientos que inciden y agitan la sensibilidad del público. Aun así, ninguno de los dos ejemplos corresponden con el caso de la performance: la presencia de un objeto artístico estático y finalizado como transmisor, junto con la falta presencial del artista en unos, así como la narrativa interpretada dentro de esa gestualidad en la otra, distan de las posibles necesidades de esa comunicación no verbal que se da en la performance. Pero ante todo sobresale la lejanía con respecto a otras disciplinas, ya que la comunicación no verbal aparece como una elección, no como una imposición propia de la técnica en sí.

*“La actividad; la factura de la herejía. (...) La acción no es abstracta, es concreta y definible porque está elaborada por un cuerpo preciso, con autonomía de elección. Ese cuerpo, a ese conjunto de decisiones y tácticas físicas le damos el nombre de individuo. Y ese individuo, capaz de elegir libremente, tiene la facultad de hacerse comprender. El individuo que es consciente de su palabra es un hereje, aunque no tenga nada que decir. Si esa palabra, a su vez, es expresada casualmente, lejos de una conciencia de la identidad y de la autonomía ética, entonces el poder piensa en los marginados, una basura, escoria moral. Ese yo apartado, sin palabra consciente, encierra sin embargo una carga de profundidad: no hay mayor peligro para el poder que la existencia de una idea que no sabe del poder, cuando la máxima del estado es su omnipresencia. Por lo que quizás, un hereje también es aquel que no sabe de su palabra”<sup>847</sup>.*

De esta forma, parte de la respuesta a la pregunta antes formulada, la encontramos en el deseo de libertad que buscan estas artistas dentro de la propia improvisación que se genera en la relación que se va a originar, ya no solo con la acción y consigo mismas, sino con el público<sup>848</sup>.

La improvisación dentro de la performance es esencial para la autenticidad en la consecución de la acción en sí misma respecto a la propia artista, ya que la experimentación de todo el proceso de la acción lleva intrínsecamente en sí misma esa improvisación. Si entendemos el lenguaje verbal como un clasificador de información, comprendemos que el mismo actúa como herramienta de ordenación de la experiencia, así como de gobierno de la consecución de la propia acción. Este factor instaura la distancia entre el público y la performer<sup>849</sup>. En *Wait no more* (Madrid, 2013), la

---

<sup>847</sup> Jorge Luis Marzo. Capítulo “Herejías: una crítica de los mecanismos”, p.474. Catálogo. “Herejía=Heresies. Crítica de los mecanismos”. Del 6 al 23 de Julio 1995. Centro Atlántico de Arte Moderno.

<sup>848</sup> “la tarea de la revolución es poner el acento en la fraternidad”. Sennet, R. (2003): *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Op.cit., p.256

<sup>849</sup> Añadir que podríamos encontrar dos tipos de uso de lenguaje verbal directo: en forma de conversación directa con el público y en forma de aclamación, es decir, declamar un texto determinado. La diferencia es notable, porque ante el



artista Alba Soto declamaba mientras accionaba, un texto que ella propia había elaborado inspirada en partes de un diario de los años cuarenta. Este diario había sido escrito durante quince días por una mujer que esperaba a su marido y que redactaba las acciones diarias que llevaba a cabo. Si bien este tipo de performance es inusual, es del mismo modo evidente que genera, aunque en ella no haya un mandato específico, una distancia de la artista respecto a los integrantes del público. La atención del mismo ya no está centrada en la acción e interpretación directa (emocional, sensual, corporal, cultural y personal) de la misma, sino en la descodificación, es decir, en la traducción de las palabras que la artista va articulando<sup>850</sup>. Del mismo modo, el recitar un texto, pervierte la interpretación de la propia acción, ya que guía el significado que el propio público puede hacer de la misma a través de las palabras recitadas, como igualmente veta profundamente la naturalidad, espontaneidad, sorpresa e improvisación de la acción.

De este modo, el hecho de que la comunicación que se establece en la performance sea no verbal condiciona en cierta medida el comportamiento del oyente: aumenta su participación en la propia acción al tener que escuchar con mayor atención. Encontramos un buen ejemplo al respecto en la obra *El respeto*<sup>851</sup> del sociólogo Richard Sennet. En un momento de esta obra, el autor habla sobre la relación que se establece entre una orquesta y las notas de una partitura, las cuales están colocadas en un lugar específico, lugar necesario para que la melodía suene bien. Sin estar estas notas ubicadas en ese lugar determinado, la orquesta sufriría tal desconcierto que la melodía resultaría una profusión de notas confusas que no conformarían una melodía. Es decir, que hay unas normas específicas al respecto. El caso de la performance es contrario a este aquí citado, ya que si siguiera unas normas establecidas perdería su cualidad de acontecimiento social y sobrevendría la interpretación. Tal y como expone Sennet en la obra citada,

*“Los rituales de la vida social son actos igualmente complicados de entretreído de personas, con la gran diferencia de que el texto social no es una partitura musical escrita, sino que emerge por ensayo y error y luego se graba en la memoria en forma de tradición. La influencia de la tradición deriva en ese saber previo de cómo expresarnos a los otros; mientras que los músicos de cámara pueden servirse de la*

---

primero encontramos un mandato directo y generado por la performer que ocuparía en este caso, en los roles repartidos en la relación establecida, un escalón superior. Mientras que en la segunda, la artista declama un texto sin focalizarse en una persona en concreto en ningún momento de la acción, esperando que es texto sea recogido por el público en general y acompañe la pieza.

<sup>850</sup> Si la comunicación quiere ser directa y apelar a los procesos naturales de actuación y consecuencia, sobra añadir pues que el lenguaje verbal es un coartador al respecto y en estos casos, de estos mecanismos. “*Sucede a veces que personas totalmente ineptas para los juegos de palabras improvisan retahílas interminables de retruécanos, de combinaciones de ideas absolutamente improbables y capaces de confundir a los maestros más duchos en este absurdo arte. Al cabo de unos minutos, las relaciones entre ideas se vuelven tan vagas, los hilos que unen los conceptos tan delgados, que los cómplices, los correligionarios, son los únicos que pueden comprenderle a uno*”. Baudelaire, C. (2011): *Los paraísos artificiales*. Madrid: Alianza Editorial., p.52.

<sup>851</sup> Sennet, R. (2003): *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Op.cit.

*ayuda de las tradiciones interpretativas, el verdadero elemento de cohesión social se da cuando los interpretes tienen que producir las cosas por sí mismos*”<sup>852</sup>.

Otra parte de la respuesta a la pregunta sobre el porqué de una comunicación no verbal, podemos encontrarla en la propia ineptitud que conlleva, de por sí, la palabra para un proceso de búsqueda definitoria que lucha precisamente contra definiciones que basan su autenticidad en la propia palabra<sup>853</sup>. El lenguaje verbal, la palabra, es un traductor de la realidad, pero es ante todo, un clasificador. Ya lo veíamos anteriormente a través del ejemplo de la palabra “silla”. Resumiéndolo, todos los presentes pensarán en una silla, pero no todos imaginarán la misma silla. Aun así y con todo, sigue siendo una silla. Es decir, si la definición de *mujer*, o de *individuo*, está ya descrita a través del lenguaje verbal, es comprensible que la búsqueda propia de estas artistas hacia nuevas definiciones por ejemplo, de ese concepto, se haga a través de mecanismos relacionados con la propia puesta en práctica, el sentimiento y la acción. *“No, que yo creo que todo no se puede reflexionar porque si no le quitas autenticidad. De alguna manera ¿no? (...) La palabra implica ciertas conceptualizaciones y ciertas narrativas, que el impulso no las puede tener, porque el impulso es muy directo. ¿No? Es como... pues eso, impulso. Si de repente tienes una arcada y la vomitas, pues es que, eso tú no lo puedes controlar, tu cuerpo reacciona ante eso*”<sup>854</sup>. Parece evidente, que la no utilización de la palabra durante una búsqueda vital aumenta las casualidades de la experimentación. Por lo tanto, si tomamos la acción performática como un paradigma actual de lo presente, consecuentemente basado en la instantaneidad de cada acción que se lleva a cabo y cada nueva relación que se establece, poco sentido tiene utilizar un lenguaje que limita la espontaneidad, veracidad y rapidez de los procesos que se están llevando a cabo. Es efectivamente esta espontaneidad de la acción sumada al deseo de transformación y creación que hay detrás de cada acción lo que lleva principalmente a realizar una comunicación no verbal.

Aun así, es evidente que hay muchos elementos que proporcionan información al receptor y que no tienen que ser necesariamente verbales: una forma de vestir, una decoración determinada e incluso la manera de comer, pueden ofrecer mucha información al receptor sin que el emisor sea consciente siquiera. La performance, con su dislocación realiza un esfuerzo en acallar todos los elementos que puedan donar una información superflua a la acción. Sin embargo resulta evidente la imposibilidad que entraña al ser la comunicación no verbal un proceso continuo que atesora en sí

---

<sup>852</sup> Ibidem, p.218.

<sup>853</sup> “Por lo que sabemos, solo el hombre posee el modo de alterar su mundo por medio de cláusulas condicionales, el único capaz de generar frases tales como:” si César no hubiera ido al Capitolio ese día”. Me parece que esta fantástica, incommensurable “gramatología” de los verbos futuros, de subjuntivos y potenciales fueron indispensables para la supervivencia, para la evolución del “animal lingüístico” enfrentado, tal como lo fuimos y lo somos, al escándalo de la incomprensibilidad de la muerte individual. Existe un sentido real en el que todos los usos del tiempo futuro en el verbo “ser” son una negación, aunque limitada, de la mortalidad.”. Steiner, G. (2005): *Gramáticas de la creación*, Op.cit., p.16.

<sup>854</sup> Alba Soto (Madrid). Fragmento entrevista. (22/05/2015)

mismo infinidad de componentes, el control total de cada acción o movimiento, así como de cada elemento presente así como de los significados y juicios que se realicen por parte de los receptores.

Estos procesos de comunicación están basados en la alteración de roles, tal y como hemos visto, y en la consecuente interacción en estado liminar dentro de esa comunidad espontánea performática específica. La comunicación que se da entre Neves Seara y el niño que ve cómo ella, en un momento dado comienza a rodar manzanas hacia el público y decide coger una y comérsela, es una comunicación no verbal; como lo es la comunicación que se establece entre Seara y la persona hostil. La manera en la que la persona hostil comunica de manera firme su presencia, cómo Seara responde en un principio a sus ataques continuando con la acción; cómo la persona hostil continúa en respuesta a la desatención de la artista y comienza a darle patadas al trípode de la cámara que filma la acción, cómo Neves toma la iniciativa de alterar finalmente la acción en respuesta a los ataques constantes, etc. Somos testigos de una comunicación *in situ* no verbal (sin vocalización alguna), o mejor dicho, somos testigos de una discusión no verbal que se fundamenta en la comunicación cuerpo-cuerpo, acción-respuesta, y que cogiendo prestada la analogía de Goffman<sup>855</sup> podríamos decir se rige en estatutos de transacción no verbal como lo hace el acto amoroso<sup>856</sup>, en los cuales la relación entre los implicados es una relación de comunicación sin intervención necesaria del habla, y en los que, como ocurre en la acción performática, cuando el habla aparece, es un habla discontinua que adolece de cierta falta de coherencia para el espectador (no participante, no implicado en dicha comunicación). Una comunicación que está basada en esa desestructuración de roles que las artistas llevan a cabo:

*“Y ahí... hay... por eso empecé a hacer ese tipo de cosas... o también... no solo la del abrazo que llevo tapados los ojos, hay otras que me pongo una capucha y hago algo y entonces ese... ahí, ahí me interesa ese proceso de estar en inferioridad de condiciones respecto al otro, pues me pongo la capucha, y tiro... por ejemplo patatas e intento buscarlas para...pelarlas, pero claro, algunas se me escapan. Entonces ahí, desde fuera se están dando cuenta que una está muy lejos y que nunca lo voy a conseguir y que no voy a parar hasta que no termine. Entonces ahí se establece esa comunicación entre el que sabe menos del... que... que el otro. Que me parece interesante en el arte ¿no? Porque parece que el creador siempre tiene más claves que, que.... que el espectador o que el que mira. Y... y... y evidenciar que no siempre es así, incluso ponerte en esa*

---

<sup>855</sup> Goffman, E, (1991):“*Los momentos y sus hombres*”. Op.cit.

<sup>856</sup> “(...) estas actividades basadas en el habla contrastan con las muchas otras interacciones en las que los actos que se entretienen no implican vocalización, y en los que el habla, cuando aparece, lo hace como forma de participación sorda e intermitente o como acompañamiento irregular de la actividad en progreso. Ejemplos de esto último son los juegos de cartas, las transacciones de servicios, los actos amorosos y el comensalismo”. Ibidem, p.183.

Es evidente la densidad de elementos que nombra Nieves Correa en esta cita. Mencionaremos la indispensabilidad de la presencia del otro y el anhelo por comunicarse con el mismo, como elemento constante en todo el discurso. Queda reflejado las artimañas de las que se llega a servir Correa para establecer nuevos puntos de contacto y formas de comunicación alejadas de las ordinarias, para lo cual no duda en posicionarse e estado de vulnerabilidad como elemento que fractura el rol performer-público e incitante para la generación de una comunicación horizontal.

Cada performance es un ritual complejo determinado e irrepetible y como tal existe única y exclusivamente en ese momento y como hemos visto, al depender de los elementos circundantes, la *communitas* formada solo se forma y tiene sentido en ese mismo momento. ¿Sería pues arriesgado decir, que ya que ciertos objetos son utilizados de una manera determinada ( lejos de su utilidad inicial) por una artista determinada en un espacio determinado, con una *communitas* determinada, etc., que la comunicación que tiene lugar también es una comunicación particular? Tomaremos una cita de Mary Douglas al respecto, “*El ritual está generalmente codificado en grado extremo. Cada elemento se organiza de acuerdo con categorías previamente establecidas. En lo que se refiere al léxico, sus significados locales y particulares; sintácticamente es asequible a todos los miembros de la comunidad*”<sup>858</sup>. Si bien la rigidez en la organización de elementos en la performance como ritual está, como hemos podido ver, muy alejada de lo que comenta la autora, efectivamente, la comunicación que está teniendo lugar en la acción performática es única, dependiente íntegramente de la experiencia en presente de los asistentes, e irrepetible en todos sus elementos y ámbitos, por lo que el léxico (no verbal) que se utiliza durante la acción es únicamente compartido por los que están participando de esa experiencia, y es éste solo asequible a los miembros de dicha comunidad.

---

<sup>857</sup> Nieves Correa (Madrid). Fragmento de entrevista (29/04/2015).

<sup>858</sup> Douglas, M. (1978): *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial. p.52.



## 8. BREVE DESCRIPCION DE UNA PERFORMANCE

Performance, Mudar 01, o Lat. Mutare.

Artista, Keme Pellicer.

2014. Madrid.

Acción realizada en Espacio Oculto Madrid.

A continuación se va a describir una performance para poder hacer una descripción más lineal y sencilla de ciertos elementos que hemos ido investigando a lo largo de la investigación.

La artista Keme Pellicer realizó esta performance en una de las salas de trabajo del espacio<sup>859</sup>.

Lat. Mutare., es una performance que la artista lleva a cabo precisamente antes de un gran cambio en su vida: antes de mudarse a vivir a Helsinki.

El espacio de trabajo y coworking es un espacio muy grande y diáfano, que tiene dos pisos. Pellicer escoge la sala de arriba para la performance, desde la que se accede por una escalera ordinaria situada en un rincón. Cerca de ese rincón se encuentra el lugar que parece preparado para el público: hay una congregación mayor de sofás y asientos, una mesa y varias bandejas con galletas y pequeños aperitivos. Pellicer suele ofrecer en sus acciones algún tipo de refrigerio en un intento de destensar las expectativas y crear una sensación de confort y cotidianeidad entre los asistentes. Los asistentes van llegando poco a poco y se van concentrando en ese lugar poco a poco; unos se conocen entre ellos, otros no, algunos conocen a la artista y otros no.

La artista, separada del público, está en el piso de arriba. La sala, normalmente utilizada como espacio de coworking, es diáfana y muy luminosa. Pellicer se encuentra en medio del espacio, sentada frente a unas ventanas (cerradas) y casi totalmente de espaldas a la entrada por la que el público accede a la sala tras subir por las escaleras. La artista está sentada en una silla común y lleva el pelo (rojo cobrizo) largo y suelto. Va vestida con un vestido de color blanco amarillento, que ella misma ha fabricado con tela de forro para la ocasión. El traje, está hecho a forma y semejanza a un capullo, mangas largas y bajo extremadamente largo.

Estando la artista aún sola, se corta un mechón pequeño de su propio cabello y lo deja en el suelo a sus espaldas.

---

<sup>859</sup> La artista había estado ese año realizando una estancia artística en este espacio.

El público sube de uno en uno. La primera persona que sube, encuentra junto al mechón de pelo de la artista las tijeras, pero al salir de la habitación y volver donde está el resto del público, se las lleva y las pasa a otra persona. De esta manera, queda establecido el orden de participación, que viene instaurado a través de la entrega de las tijeras. De esta forma, cada persona que baja, entrega las tijeras a quien él/ella considere o a quién las pida, y el que las toma en sus manos, sube a la sala con ellas. Es como el testigo en una carrera de relevos.

Una vez la persona en cuestión ha cogido las tijeras y sube por las escaleras, se despide de lo anterior y entra en lo liminar. El contexto cambia. Al entrar en la habitación, la persona se encuentra con la artista de espaldas y ahí entra en juego el decidir qué hacer. Tanto el primer participante como el resto gracias a los trozos del cabello de la artista esparcidos por el suelo, entiende directamente una de las actuaciones posibles gracias a la unión de *tijera-mechones de pelo por el suelo*. Si bien, en ningún momento hay un mandato y la acción dependerá del deseo, la inseguridad, etc., de esa persona en particular. Aun así, ya es consciente de que un límite ha sido derribado. Con todo, la realidad es que cada participante se relaciona de una manera distinta con la artista. Aunque pueda parecer extraño no todos los participantes le cortan el pelo a Pellicer: hay quien utiliza las tijeras y quien no, quien solo la toca, la da un abrazo, otra persona le da un masaje, mientras que otros le hacen un peinado, otros deambulan alrededor de la artista, otros sí le cortan mechones, una mujer se corta un mechón de su propio pelo y lo ata con una goma al cabello de la artista, otros juegan con los mechones que ya están en el suelo y los reorganizan, otra participante se corta un mechón de su propio pelo y lo deposita a los pies de la artista, etc. En un momento dado una persona juega con los mechones y pone una letra formada con los mechones que recopila del suelo, y algunos de los participantes van completando ésta con más letras hasta llegar a formar la palabra *cambios*. Cada uno lleva a cabo la acción que elige, mientras la artista no se mueve en ningún momento, sentada con las manos en el regazo. El tiempo pasado con la artista y accionando depende de la elección de cada uno.

La performance termina cuando todos los pertenecientes al público han accionado y nadie quiere volver a subir. La artista se levanta y de rodillas recoge todo el pelo que hay en el suelo y lo guarda en un paño blanco. Es interesante que tras un rato, Pellicer elige bajar al piso de abajo a reunirse con el público y le da las gracias por su participación y enorme colaboración. Es de hecho, un momento muy emocionante, porque la artista baja transformada ya que lleva de repente el pelo corto, y todos los asistentes se sienten partícipes de ese cambio en la artista que lo agradece.

Es evidente que el público, estando en el piso de abajo, hay ciertas acciones de las que no son

partícipes, como cuando la artista se corta el primer mechón de pelo, de los momentos de soledad que pasa entre la acción de los participantes, o de la última parte de la performance cuando recoge sus propios cabellos.

Podemos observar en esta acción cierta separación de los roles (dentro del mismo público) dirigida a través del propio espacio. En la sala anterior se comportan de una manera ordinaria, se relacionan y toman algo de picoteo, y cuando suben a la sala donde está la artista, se mueven con cautela y dejan, por ejemplo, de hablar. La lentitud impregna esta acción, todos los participantes se mueven lentamente en la sala donde está Pellicer. Aun así, es realmente interesante observar cómo el propio espacio inferior, fuera del control de la propia artista, acaba así mismo impregnándose de la propia acción, (donde se pasa las tijeras entre los asistentes), que en pocos minutos acaba por ser un espacio así mismo de silencio y de espera. En ningún momento los participantes comentan lo que realizan en el piso de arriba, cuando bajan, suelen estar inmersos en un estado de emoción intensa.

Habría quien podría decir que la acción estaba dirigida por la artista, al haber ella misma dejado sobre el suelo un mechón de su pelo. En cierta medida esto es cierto, pero en ningún momento habrá que entender este factor como un mandato sino como una sugerencia. Para ello no tenemos más que revisar lo acontecido y las diversas maneras de interactuar que se dan. Lejos está de ser trivial el cortar el pelo a alguien, sobre todo un pelo largo y bien cuidado. Si no se está dentro de una peluquería, como es el caso, es un acto que pertenece a la intimidad. Además, el pelo está relacionado con la belleza, la personalidad y a nivel simbólico, con la fuerza vital. Es por ello, que muchos de los participantes no utilizan las tijeras para cortar el cabello a la artista. Este factor es interesante porque todos suben con ellas en la mano. Pellicer está físicamente más baja, en actitud pasiva (como ensoñada) y de espaldas. Es por esto que decimos que la libertad del participante está ahí presente en la performance, lejos de estar instaurada una manera de actuar.

La comunicación que se establece en esta acción es no verbal. Tenemos la comunicación que se establece entre el público que deja de hablar a medida que la performance avanza, y que establece así mismo el orden de acción a través del ofrecimiento de las tijeras. Respecto a la artista, se establece una comunicación basada en la experiencia de cada participante con la misma en lo que dura la interacción. Hay de hecho personas que ni siquiera dan la vuelta alrededor de la silla para poder ver la cara de la artista. Así mismo hay otro tipo de comunicación entre los asistentes. Si bien éstos no interaccionan en el piso de abajo y dejan de hablar, por el contrario se comunican a través de la propia acción que han realizado en el piso de arriba. Se establece una comunicación entre los asistentes a través de los restos que el total de acciones van dejando.



La participación del público es, sea cual sea ésta y como puede observarse, esencial para la consecución de la acción. Cada uno de los integrantes va aportando, a través de su manera de comportarse, una justificación a la acción. A través de la relación con los otros, Pellicer se transforma física y psicológicamente, y recíprocamente, los otros sufren una transformación a través de la participación en la propia acción, siendo la conmoción tan grande, que dejan de hablar los unos con los otros incluso cuando ya están, en principio, fuera de la acción.

La liminaridad se aprecia en distintos elementos a lo largo de la acción: el público comienza por entrar en un estado liminar cuando entra en la sala donde está Pellicer, sin embargo la propia acción altera lo que el propio espacio parecía diferenciar, y acaba por contagiar de liminaridad al espacio de abajo, por lo que el público no abandona este estado hasta que la performance (de Pellicer) ha realmente finalizado y la artista se une al público. De hecho, hay participantes que se cortan su propio pelo para ofrecérselo a la artista, ya sea uniéndolo con el de ella o dejándolo como ofrenda.

Respecto al estado de vulnerabilidad, podemos observarlo tanto en Pellicer como en el público. Esta performance es perfecta al caso, porque hemos podido observar la gran emoción que éste sufre. La vulnerabilidad de la artista está clara en varios puntos; el momento vivencial y personal que la artista atraviesa y por el cual acciona, el momento de la acción en sí que conlleva desprenderse de una parte física de sí misma (también representación de una íntima), a lo que debemos añadir la libertad que la artista da al público, conocido y desconocido, para que interactúe con ella de la manera que elija. Hay que resaltar, por supuesto, el peligro innato en una acción en la que se dejan, a disposición y libre utilización, unas tijeras afiladas. Por el contrario, hay que señalar la increíble potencia que tiene así mismo el hecho de que haya personas que toquen a la artista, que la abracen. En un estado de vulnerabilidad física y emocional, este contacto físico puede ser igualmente devastador o reconciliador, pero lleva consigo el salto frente a parámetros de comportamiento e interacción cultural (que actúan ordinariamente en el piso inferior). Añadir la carga de emoción que tiene esta acción cuando alguno de los participantes sí conocen a la artista, y la acción en sí actúa de despedida. Habrá que añadir el hecho de que la artista realice esta acción en el espacio en el que había realizado una beca de residencia ese mismo año. El espacio en sí, añade contundencia a la despedida de la artista de su vida en presente. Conviene no olvidar el estado liminar que surge de la interacción y el estado propio de vulnerabilidad: el mismo hecho de tocar a la artista, es estado liminar compartido en ese momento por los dos actores, acompañado por el asco como elemento rompedor de esa barrera (el que nos toquen el cuerpo sin conocer de antemano a la persona que toca o las intenciones o acontecimientos que van a seguir al contacto, así como el tocar el cuerpo o el pelo de una persona que desconocemos).

Respecto al objeto, vamos a hablar de tres: el pelo, las tijeras y el traje de la artista. Respecto a los tres elementos, como público, solo conocemos lo que vemos., es decir, desconocemos la historia personal de la artista con los mismos o el porqué de la elección. Tal es el ejemplo del vestido, que como decíamos había sido fabricado por la artista para esta acción en particular, y su propia hechura respondía a una representación simbólica de un capullo. Como público lo que vemos es un vestido ceremonial, parecido a un traje de novia algo descolorido. Para la artista es un capullo que simboliza el renacer a una nueva etapa. Respecto a las tijeras, nos encontramos con unas tijeras ordinarias, sin embargo la elección de las mismas también tiene una explicación. La artista comentaba que las había elegido lo más corriente posibles para que su estética no cargara de información innecesaria a la acción. Estas tijeras igualmente, son junto con el pelo, dos objetos tótem de la acción. Las tijeras representan el poder, que como una varita mágica tienen la capacidad de transformar a la artista. Así mismo, es a través de este objeto que la artista altera el sistema de roles con el público participante, tanto como que el propio público se traspasa ese poder de acción, ese poder de protagonista y guía de la acción a través del traspaso de las tijeras. De ellas, de las tijeras, es de lo que va a depender lo que acontezca a continuación. El pelo, es un objeto tótem en la medida en que es un objeto fetiche. Pellicer se deja crecer el pelo durante más de dos años sabiendo que en algún momento querrá actuar con el mismo, sin saber bien qué hará con él ni cuándo o por qué accionará. Aun así, es evidente que durante el transcurso de esos dos años Pellicer está intrínseca, física y emocionalmente unida a éste, forma parte de su personalidad, en la misma medida en la que forma parte del reconocimiento de Pellicer que tienen las personas que la conocen. Así, es evidente pues la interacción que hay de significados respecto a los objetos: los significados utilitarios y materiales intrínsecos y compartidos por todos los asistentes del vestido, las tijeras y el pelo están presentes, junto con el significado simbólico y el personal de cada uno, así como el útil y simbólico que la propia acción contagia.

Terminaremos con la descripción al respecto que hacía la artista sobre el vestido:

*“Es un vestido que diseñé para la performance, para mí simboliza el capullo y la oruga, (...) por lo que sería imposible llevarlo y caminar, esto es porque así podría cerrarlo desde abajo como un saco. El vestido tiene una capucha pensada para el caso de que perdiera todo el pelo durante la performance, la capucha es de la misma tela que la parte superior del vestido, muy fina y transparente, lo más parecido a la piel, se ajusta con unos lazos que suben desde la espalda y de*

*haberla usado me habría cubierto toda la cabeza. Todo el vestido fue hecho con telas que llaman "de forro", son telas económicas que se arrugan con facilidad y no dan una impresión de resistencia (aunque la tengan) que están destinadas a ir por dentro de la prendas en sí y no para mostrarlas, esto me parecía simbólico también. Todo el vestido como es obvio cuando te hablo de capullos y orugas habla sobre mutación, transformación y resiliencia, pero quería que la fragilidad estuviera presente, no entiendo la fragilidad como debilidad y la veo más como una fuerza (natural) ligada a la evolución, al cambio, y al "awareness". Creo que quizá la debilidad viene más de la ausencia de flexibilidad que de la fragilidad, me parece interesante (re)valorizar un poco más el sentido de la fragilidad”<sup>860</sup>.*

---

<sup>860</sup> Cita sacada de una conversación mantenida con la artista a través de una conversación mantenida a través del chat del Facebook el 02-01-2018.



## 9. CONCLUSIONES

En esta tesis se ha perseguido el examinar y dar respuesta a los enigmas que aludían a la crisis existencial del individuo contemporáneo a través de la performance como disciplina artística. El enfoque se quiso antropológico al ofrecer éste una visión más profunda de las cuestiones humanas, queriendo de esta forma realizar una investigación en la que pudiera establecer una relación de beneficio entre dos disciplinas: la antropológica y la artística.

En primer lugar hay que reiterar el factor de que esta es una investigación sobre mujeres. Al comienzo de la misma se aclaraba que, si bien esta es, evidentemente, una investigación de corte feminista, la línea o propósito que la vertebraba no era realizar una apología a tal efecto. Es primordial comprender que con esto se quiere dar a entender que para mí como investigadora, lo importante era intentar alejarme de un esquema ideológico feminista preconcebido. Por el contrario, resultaba imprescindible como aportación contemporánea, el realizar una investigación en la que fueran los propios sujetos, las propias artistas, las que hablaran por sí mismas, y que los datos fueran en consecuencia, la muestra que dirigiera esta investigación, en vez de ser una línea específicamente feminista escogida de antemano la que dirigiera la información. Así pues, se buscaba que los datos reflejaran, en cuanto fuera posible, la realidad de la mujer española contemporánea, es decir, quería como mujer investigadora dar voz a las mujeres.

Dicho esto, si en un principio el estímulo inicial que impulsó esta investigación surgió del deseo de averiguar si la performance, disciplina prácticamente desconocida para mí entonces, era un ritual, la evidencia de tal afirmación, quedó rápidamente expuesta y dirigió la indagación hacia la exploración de aquellos componentes femeninos que se observaban. Cuando desconociendo la materia decidí estudiar la performance, me guiaba el interés de creer ver reflejado el pasado en la acción performática, disciplina que consideraba de lo más moderna. Este pasado provocó una orientación hacia el estudio de los rituales femeninos cotidianos tales como la costura, que aparecían en acciones performáticas.

Sin embargo, a medida que se comienza el estudio de los diferentes elementos que en un principio, van a dotar de un contexto y de unos conocimientos específicos, se cae en la cuenta que la primera hipótesis pecaba de simpleza. Paso a paso, la performance se mostraba en exceso compleja y a medida que la investigación avanza, en especial una vez se comienza la escritura de la tesis, uno advierte que no es tanto un pasado reflejado en un presente, sino un presente y angustia de futuro reflejado en presente. No es que fuera testigo de un pasado reflejado en la acción (que en parte

también está, como no podría ser de otra manera y como se ha podido observar), sino más bien, de un presente constante alojado en la misma. Es precisamente por esto, que resulta imprescindible para comprender las conclusiones que se van a desarrollar, valorar el papel que el trabajo de campo a jugado en esta investigación. Es necesario insistir en este momento en cómo éste ha influenciado de tal manera esta investigación, que ha contagiado, no sólo la información obtenida sino la misma metodología, convirtiéndose en el motor de evolución de la misma. Es por eso que quisiera ilustrar brevemente este recorrido en la investigación a través del ejemplo del comienzo de *Las crónicas de Narnia*<sup>861</sup>.

Partiré de que la performance es una disciplina, en comparativa y dentro del mundo del arte, extremadamente joven y en proceso de evolución. Lo que quiero decir es que está en curso, como en curso se encuentran las artistas entrevistadas, así como las problemáticas que éstas tratan. De ahí que se afirme que esta investigación es un pedazo de realidad determinado, encuadrado en un tiempo determinado, dentro del constante fluir de la vida, al ser una investigación antropológica, que indaga en una disciplina artística que refleja la realidad contemporánea que habita<sup>862</sup>, es decir, que discurre. Esta no es una investigación de ciencias matemáticas o de historia, en la que se puede investigar la figura de un personaje ya fallecido, recopilando la información ya existente sobre el mismo, o el resolver una ecuación determinada que sostiene un final bastante definido<sup>863</sup>. Como comentaba Lisón, la investigación antropológica conlleva valentía a la hora de hacerse cargo de las interpretaciones de los datos e información obtenidos. Éstos, siempre relacionados con lo humano, complejizan e incluso se alejan de una valoración sistemática de los datos y conllevan, por el contrario, cierta creatividad y osadía<sup>864</sup>. De ahí la comparación con *Las crónicas de Narnia*. Al comienzo de la investigación, que podría decir que es la primera fase del recorrido, me encuentro como la pequeña Lucy cuando descubre el armario mágico. En mi caso, el armario representa la performance. Exteriormente es interesante y cuando comienzo a examinarlo, como cuando Lucy abre el armario y encuentra en su interior abrigos de distintas texturas, empiezo a estimarlo diferente y atractivo. Al cabo de poco, comienzo a distinguir elementos diferenciadores y estimables, pero solo los diferencio, como la niña que pasa entre los abrigos hasta que encuentra un leve brillo, el brillo que la lleva al otro mundo. Ese brillo es el cambio de perspectiva en mi

<sup>861</sup> C. S. Lewis.

<sup>862</sup> “La antropología como toda ciencia humanista está inscrita en el momento histórico en el que se desarrolla”. Lisón, C. (2013): *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Op.cit., p.39.

<sup>863</sup> “No tenemos normas, preceptos ni reglas objetivas comparables a las de la biología molecular, astronomía y otras disciplinas empíricas para explicar y objetar automáticamente interpretaciones fidedignas. Para nosotros toda interpretación (...) es un riesgo y también y más positivamente, toda interpretación es una aventura, pero precisamente por eso toda interpretación nos ofrece oportunidades únicas de penetración en lo humano”. Lisón, C. (2010): *Antropología integral. Ensayos teóricos*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces., p.99.

<sup>864</sup> “No es fácil penetrar, sabemos por experiencia propia en Antropología, en el universo discurso ajeno cuando se trata de recoger e interpretar términos del espíritu, creenciales, religiosos, protofilosóficos y político-valorativos, precisamente los esenciales y nucleares en una cultura porque vienen cargados de ambigüedad y polivalencia”. Ibidem, p.326.

investigación. Esta podría ser la segunda fase de mi investigación. Como Lucy y sus hermanos, que eventualmente salen del armario y se encuentran en un entorno mágico nevado, con farolas y hasta un fauno, yo me encuentro con la contundencia de la performance como herramienta de conocimiento de la contemporaneidad de estas artistas. Aparecen la vulnerabilidad, la capacidad de inmersión, el cuerpo como objeto, los objetos cotidianos con su enjambre de significados simbólico y utilitario, personal y cultural, la relación entre los asistentes, el contagio, la comunicación horizontal, etc. Y todos estos elementos, en extremo interesantes y complejos, empiezo a investigarlos. Y aquí llegaríamos a la tercera fase: que es cuando los cuatro hermanos, a raíz de salir de ese primer entorno, de recorrer diferentes caminos y vivir varias aventuras, se dan cuenta que ese patio no es un mundo en sí mismo, sino que era una pequeña parte, un fragmento de esa realidad perteneciente a un mundo mucho mayor. Es decir, caen en la cuenta de la vastedad de ese mundo mágico y por descubrir, a su alrededor; un mundo regido por unas normas determinadas y muy diferentes a la de su realidad, complejo, con un presente y un pasado histórico, repleto de criaturas y elementos mágicos del todo desconocidos, y lo más importante, están frente a un mundo mágico que lucha, es decir, que tiene un deseo de futuro. En mi caso, esto se traduce a cuando a través de comprender los elementos nombrados, de investigarlos y describirlos, del estudio exhaustivo y repetitivo de las entrevistas realizadas<sup>865</sup>, y de la inspiración que surge de estar imbuida y rodeada de elementos, nombres, etc., se llega a la conclusión: la crisis existencial contemporánea del individuo<sup>866</sup>. No hay que palidecer al observar que esta conclusión es definida a través de la observación, estudio y análisis de una disciplina artística; el arte transparenta y refleja la realidad que lo rodea y que en consecuencia lo alimenta, dándole o elevando éste y en consecuencia a la performance a “*una pretensión de verdad tan legítima como la de la ciencia*”<sup>867</sup>. Así resulta que el punto final en esta investigación, es haber llegado hasta la evidencia de esa crisis del individuo a través del estudio de todos los elementos que rodeaban a los sujetos entrevistados, sus motivaciones, sus deseos y críticas, sus miedos y fragilidades<sup>868</sup>, así que su contexto y las

<sup>865</sup> Efectivamente, y tal y como se comentó al comienzo de la investigación, las entrevistas realizadas y el trabajo de lectura, análisis exhaustivo e interpretación de las mismas ha sido finalmente el eje vertebrador de la investigación. Podría decirse que se establecía un diálogo de ida y vuelta entre el investigador y los datos etnográficos, un diálogo constante que se entablaba a través del trabajo exhaustivo de lectura y análisis. Citando a Gadamer quien “*afirma que el saber es dialéctico, porque es el arte de sostener un verdadero diálogo, el capaz de producir, más allá de las mentes individuales, edades subjetivas y comunes. La experiencia hermenéutica es una forma de diálogo, pues consiste en entrar en diálogo con el texto*”. López Ramos, (2002): H. G. Gadamer. *A Parte Rei*; revista de filosofía. ISSN: 1137-8204, ISSN-e 2172-9069, n.22., p.5.

<sup>866</sup> “*La nuestra, como otras disciplinas, tiene un sólido fundamento empírico, apunta a las cosas, a los hechos, a lo real, parte del encuentro con objetos, e personas y sucesos, se fija en determinadas presencias materiales que nos muerden en sus propios términos y dinámica interna porque su activa presencia nos detiene en nuestro camino y nos fuerza a dar la palabra al hecho; se nos impone*”. Lisón, C. (2010): *Antropología integral. Ensayos teóricos*. Op.cit., p.31.

<sup>867</sup> Ortiz. Osés, A.: *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona, Anthropos, p.81.

<sup>868</sup> Es decir, tras haber chocado con la compleja rama de elementos que conforman lo humano, que es precisamente lo que convierte la antropología en una ciencia apasionante. “*Entendemos lo humano – la alegría y el odio, la emoción y la pasión, la humillación, la pobreza y el sufrimiento, la esperanza y la tiranía, el amor y el fracaso- porque lo*

eventualidades acontecidas, para finalmente chocar contra la evidencia de la crisis que experimentan estas artistas y que se refleja en las acciones que llevan a cabo<sup>869</sup>.

Una vez presentado el recorrido guiado por ese trabajo de campo realizado, continuaré argumentando que, dentro del complejo universo social al que estas artistas pertenecen, se comprueba que las motivaciones de las mismas, parten siempre de un emplazamiento, de un territorio de lo personal, íntimo y cotidiano, aun así, la realidad de estas mujeres no es una realidad aislada. En la acción, plasman su propia interpretación de un problema que es compartido, como una tentativa de descomponerlo, comprenderlo y solventarlo. Que en ocasiones, la motivación se genere desde el plano más íntimo de la artista que performa, no modifica en ningún caso que la temática tratada sea un lugar común con los demás. Partiendo de la afirmación que sin un *tú*, no hay un *yo*, es evidente la exigencia de la presencia del otro.

Para continuar, es efectivamente a través de la colaboración que se establece con los asistentes, gracias a las relaciones que se generan, respuestas y contribuciones de todos los presentes, a través del reflejo que cada uno de los participantes proyecta a través del proceso de alteridad, que se establece la comunicación dentro de la comunidad performática espontánea. La aparición de esta comunidad efímera y que debe su existencia a la propia presencia de los integrantes, resulta relevante en un presente en el que las relaciones imperantes se realizan dentro de seguridad que otorga la distancia presencial: relaciones más manipulables que se dan dentro del tejido de las redes sociales. Si bien es cierto que dentro de las propias redes sociales se generan así mismo comunidades, el anonimato, la distancia que un individuo tiene respecto a las mismas a nivel espacio-tiempo y el excesivo uso del lenguaje verbal y gráfico, difiere enormemente de la responsabilidad, la retención característica de la presencia y la urgencia propias de una relación basada en la presencia física y en la comunicación no verbal. Cuando esta comunicación se encuadra dentro de la experimentación a través de encuadres fuera de lo común, la experimentación de esa relación entre los asistentes se genera dentro de la búsqueda y traducción de sí mismos con el otro, una relación real en la supervivencia de nuevos estamentos. Así, cuando las barreras entre los asistentes se fracturan, la experiencia, irrepetible, depende absolutamente de esa comunicación en presente que se genera entre todos los asistentes. Es por ello que la necesidad mostrada por los sujetos entrevistados, de la comunicación con el otro, no verbal, surge como fundamental por dos razones: sin el *tú* no hay un *yo* y por la necesidad de explorar nuevas formas de comunicación sincera y profunda con el otro.

---

somos". Lisón, C. (2013): *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Op.cit., p.82.

<sup>869</sup> "todo entendimiento de algo es la interpretación, de modo que la interpretación se eleva a categoría universal del humano conocer". J. Vergara, F. Gadamer y la hermenéutica de la comprensión dialógica: historia y lenguaje. Revista de Filosofía, nº69, 2011-3, pp.74-93. ISSN 0798-1171.



En relación con lo anterior, cuando se observa el compendio de elementos aquí investigados y los elementos que estas artistas españolas despliegan en sus performances, finalmente el denominador común que se encuentra tras todos éstos, dentro de que cada una tenga sus peculiaridades dentro y fuera de escena, es el deseo de comunicar su percepción personal de su propia realidad y la necesidad de transformación vital de ellas mismas y su entorno a través de la experimentación. Así pues, a lo largo de esta investigación, he podido ser testigo de cuatro elementos fundamentales. Como investigadora he advertido que en sus acciones y en sus discursos aparece una lucha feminista, la importancia de la comunicación con el otro y la generación de vínculos relacionales, el cuerpo como destino al que todas se dirigen a través de una exigencia esencial como elemento fundamental de exploración y definición del *yo*, y la consustancial necesidad vital de transformación.

Para continuar, quisiera enfatizar cómo la performance se ha desvelado como una disciplina reveladora, tanto como herramienta de crítica como de cambio. Así, un factor importante que se ha podido ir observando a lo largo de la investigación, y que es de suma relevancia en la actualidad, es el nacimiento de una conciencia profunda por parte de estos sujetos respecto a los patrones de consumo que imperan hoy en día y que contaminan prácticamente todos los estratos y elementos sociales. La performance, más que una disciplina artística se ha presentado como esa acción cotidiana realizada en circunstancias extraordinarias, es decir, fuera de su contexto ordinario. Si bien podría llegarse a engaño pensando que es natural no recibir compensación económica por realizar una performance (que al fin y al cabo está considerada como una pieza de arte), al estar ésta tan conectada al acontecer ordinario (comer, andar, tocar, etc.), se recalca que en la actualidad, desde lo físico, como puede ser el cuerpo, hasta lo emocional, como son las experiencias de vida, el mercado de consumo pone un precio específico y convierte cada elemento en un producto de venta, compra y consumo. La crítica, presentada de una manera práctica, que estos sujetos realizan al respecto, se afronta desde varios ángulos que se van a describir brevemente. El primero, consciente, es el escoger esta disciplina artística, una disciplina que como hemos visto, no ofrece remuneración. Estos sujetos deciden dedicar gran parte de su tiempo, vida y dinero, a realizar unas acciones por las que no reciben una retribución económica. A este respecto, si bien algunas de las artistas afirman desear que les pagaran al menos los gastos dispensados para una acción, no todas están de acuerdo respecto a si sería correcto recibir una remuneración por performar. Esto revela la importancia de la práctica de la acción como experiencia. Así mismo, no solo es importante este factor, sino que se encuentra que tiene igual relevancia el hecho de que a través de la performance no se crea un producto físico final, no se conforma o produce una pieza final con la que se pueda comerciar. Es por eso que la performance se revela fundamentalmente como experiencia de vida, un medio y no

un fin, y ejerce una crítica natural por sí misma, dentro incluso del propio mundo al que pertenece, escapando de la especulación.

El segundo ángulo, ligado al anterior descrito, son los objetos utilizados en las acciones performáticas. Cuando se llegan a utilizar objetos, éstos siempre son escogidos (no hay presencia arbitraria) y son siempre objetos ordinarios. Estos objetos, estos artefactos pobres, son elegidos principalmente por dos razones: por su significado y por su cualidad de herramienta: se busca un objeto cotidiano para descontextualizarlo, tal y como se descontextualiza al cuerpo o la relación con el otro, y así utilizarlo como herramienta de exploración. Como se ha visto, el objeto, siempre cotidiano, es un elemento que estas artistas juzgan esencial para sus acciones. Desde mi punto de vista, se ve así mismo fundamental ya que es un revelador de la realidad cotidiana de la artista, y es un elemento que actúa como conector en la comunicación con el resto de los participantes a través de su significado utilitario (el pasado y el que la artista le da en presente) y su significado simbólico. Así mismo, dentro de la complejidad significativa que estos objetos detentan, hemos sido testigos de cómo todos y cada uno de los objetos escogidos por estas artistas dentro de su discurrir diario, son reveladores de su propia realidad y en consecuencia y al caso aquí estudiado, de la realidad femenina contemporánea. Así es como se llegaba a la conclusión, a través de la observación de varios de los objetos utilizados por estas performers, en especial aquellos que las artistas utilizan no por tener un contenido simbólico femenino determinado y consciente, sino por ser objetos con los que se relacionan en su día a día, que la vida cotidiana de la mujer está aún hoy, profundamente ligada al hogar, a lo doméstico.

El tercer ángulo de crítica que realizan estas artistas es realizado a través de la responsabilidad entregada al propio cuerpo. La primera, es respecto al uso que realizan de su propio cuerpo de mujer. Uno de los cambios o evoluciones en el pensamiento feminista que se ha podido observar gracias a estas artistas, es la nueva responsabilidad respecto a la utilización de su propio desnudo. Si el mostrar el cuerpo desnudo femenino, por mostrar el desnudo femenino, resultaba una herramienta en sí misma de visibilización de la mujer, se encuentra que en la actualidad esta utilización del mismo se rechaza directamente como opción, alejada de los propósitos de construcción de la definición de la mujer contemporánea.

A este respecto se puede decir que el uso del cuerpo que estas artistas llevan a cabo, está tintado así mismo, por tres nuevos propósitos. El primero sería a través de la exposición responsable del desnudo (siempre justificado y cargado en este punto de una fuerte carga respecto al género), orientado especialmente hacia la visibilización del desnudo dentro de lo que se veía se consideraba deforme (vejez, imperfección, obesidad), realizando especial atención a la muestra del desnudo de la mujer madura, en un intento de evidenciar las imperfecciones que éste acarrea, frente a la moda actual asentada en el pánico a la realidad más intrínseca de un cuerpo: la glorificación de la

juventud y la perfección a toda costa (escandaloso auge de operaciones estéticas, proliferación de enfermedades relacionadas con la alimentación, etc.). En parte, este cuerpo se presenta pues como una herramienta de visibilización de la realidad contemporánea, porque es gracias a este tipo de usos del mismo que hemos podido ser testigos de cómo ha evolucionado en sí la problemática de género, es decir, cómo ha evolucionado la realidad de ser mujer. Igualmente se observa cómo se ha modificado la aproximación por parte de estas mujeres al enfrentamiento de esa realidad. Gracias a que se ha podido contemplar a lo largo de la investigación, esa responsabilidad que estas artistas detentan respecto a la utilización y exposición de su propio desnudo bajo el razonamiento que éste debe estar muy justificado dentro de la propia acción lejos de continuar el patrón de consumo del desnudo *bello* femenino, atractivo, producto de consumo y donador de placer, se afirma que bajo este propósito, está la determinación de cada artista de entenderse a sí misma y en consecuencia ofrecer una imagen nueva, lo que demuestra que la mujer está tomando el control de ella misma como individuo.

El segundo propósito, íntimamente relacionado con el anterior, es el considerar al cuerpo como una herramienta de exploración y autoconstrucción. Conectado con el momento en que estas artistas se adueñan de su cuerpo y deciden alejarse de esas definiciones superficiales que acotan con demasiada frecuencia la realidad de qué es ser mujer a la apariencia y cualidades físicas de la mujer, aparece la oportunidad de la exploración: la exploración a través del objeto-cuerpo por el placer de la exploración, el cuerpo convertido en objeto ligado a lo táctil, en herramienta de rastreo y análisis. Es decir la vuelta al cuerpo como herramienta que liga al individuo con su parte más animal.

El tercer propósito, continuador de las dos anteriores y quizás uno de los puntos que ha resultado ser más revelador de toda la investigación, es el haber observado el giro de valor que estas artistas realizan con el propósito de establecer como prioridad la comunicación con el otro. Parte de ese recogimiento del desnudo se debe a que estas artistas toman conciencia de que el mismo, a no ser que responda a una necesidad inapelable de la propia acción, interrumpe la comunicación con los integrantes del público. Si bien esta cualidad ha sido constante a lo largo de la performance, la valoración de prioridades ha cambiado. Así, lo realmente sobresaliente es la toma de conciencia y decisión por parte de estas artistas de romper, no solo con una *tradición* dentro de la propia disciplina, sino con el mismo fluir de la realidad en términos de comunicación, que las rodea. La misma reticencia a la utilización del desnudo sin que haya detrás un compromiso o una justificación muy específica, así como el alejarse de la realización de autolesiones de carácter violento, muestra este viraje en la valoración de la propia acción. El control de estos dos elementos (la autolesión y el desnudo) y el alejamiento de las formas más tradicionales en la disciplina de afrontarlos mostraban esa búsqueda en la que la prioridad es el establecer una comunicación horizontal. De ahí, que también, como se veía, la comunicación verbal se desdeña, por ser guía de comportamiento e

instaurar un sistema de roles entre los presentes. La firme voluntad de estas artistas por entablar una comunicación experiencial con el otro ha quedado patente.

El cuerpo, pues, y la utilización contemporánea que realiza el individuo del mismo, se ha mostrado como un elemento clave en esta investigación<sup>870</sup>, para éste en la búsqueda actual de *sí mismo*. Aparece sobre todo a través de la objetualización, como si fuera una objetualización social del sujeto, representado en la objetualización del propio cuerpo. Es interesante pensar que en realidad, en lo más profundo, el sujeto no busca su propio cuerpo el cual existe, es connatural, uno no puede escapar de él, es inherente a la vida. A través de la investigación se ha podido comprobar que sin embargo, lo que el individuo se busca precisamente, a través de esa objetualización corporal es la búsqueda mental, vital, emocional o trascendental de sí mismo, no tanto ya la física. El cuerpo, que es aquello que físicamente habla de nosotros, es lo primero que se ve, y al mismo tiempo, es gracias a lo que nos relacionamos con todo nuestro entorno (desde las personas, los objetos hasta el aire), se manifiesta como esa herramienta a través de la cual el sujeto puede explorar distintos modos de relación y representación. El cuerpo se presenta como la pizarra sobre la que el físico (el individuo) escribe diferentes fórmulas y ecuaciones, que borra y rehace, en el propio proceso de llegar a una solución. Reflejado por ejemplo, en el auge de tatuajes, piercings, escarificaciones<sup>871</sup>, etc., el cuerpo se evidencia clave para la propia concepción que un individuo contemporáneo tiene de sí mismo. Efectivamente, estas artistas se alejan de su propio cuerpo como si de una representación en compacto de la sociedad y las problemáticas que les preocupan se tratara y de las que se quieren desligar. Como el viajero que emprende un viaje lejano para regresar a casa, o el pintor que se aleja del lienzo para ver el conjunto de la obra y regresar para dar una pincelada de detalle, la performer se aleja de sí para trasladarse al objeto-cuerpo. De esta forma, el cuerpo, es para estas artistas, al mismo tiempo la representación de esas problemáticas (el cuerpo habitual) y el elemento clave para el éxito (el cuerpo-objeto): el posibilitador de la atención. Ese cuerpo objeto, herramienta de indagación y elemento con el que entablar una relación con el otro, permite la aproximación a la parte más física, más elemental. Aparece como esencial el experimentar estar fuera de contexto para entender el propio contexto, testar los límites físicos y emocionales para definir los propios y los de los que las rodean, experimentar sensaciones para ser capaces de darles un nombre apropiado, etc. Es también un cuerpo como materia pura, un cuerpo que sufre, que suda, que tiene frío. Como material las artistas lo expanden, palpan, huelen, se restriegan y chupan, corren y tocan a un

---

<sup>870</sup> “Interpretar es ir por detrás y más allá de la superficie y superficialidad de los datos etnográficos recogidos de los textos viejos y nuevos acumulados sobre el tema, de los personajes y fenómenos buscando su estructura interna e indagando su significado y sentido (...) y descifrando las intenciones y deseos mentados e implícitos de los actores; interpretar es dar razón de sus obras y traducir sus representaciones”. Lisón, C. (2010): *Antropología integral. Ensayos teóricos*. Op.cit., p.92.

<sup>871</sup> Acciones sobre el cuerpo, que hace tan solo veinte años, en países desarrollados de Occidente, eran absolutamente rechazadas, y formaban parte tan solo de ciertos grupos aislados.

integrante del público: es en definitiva un inspeccionador de la realidad, una realidad sin nombre. Se dice sin nombre porque es precisamente el renombrar lo que hay detrás de este tipo de actos, la exposición voluntaria al asco, al dolor, a la angustia y al miedo, por ejemplo, encuentra su justificación en lo que parece ser el ir recabando ese juego de pistas que llevarán a la solución del enigma vital.

Es por eso que la performance se presenta como un escenario de trabajo en directo en el que las propias artistas se enfrentan osadamente con y en público, a través de estas acciones, a categorizaciones determinadas, ya no solo referentes a la mujer, sino a estratos que regulan el propio comportamiento del individuo. Tal y como hemos podido observar a lo largo de la investigación, la utilización y significados que se le dan a los objetos por ejemplo, o al mismo cuerpo de la artista como objeto, se revierten al terminar la acción en sí misma, es decir, la performance es una situación específica con un principio y un final. Ahí estriba parte de su gran complejidad. Estos sujetos exploran, a través del empleo más útil y físico del cuerpo, a través de conectar durante las acciones con la parte más animal o esencial del *ser*. Pero lo llevan a cabo, de las maneras tan violentas y drásticas como las que hemos podido observar, solo dentro de la acción.

Es así que a través de todas las acciones y elementos que emplean las artistas entrevistadas, que en conjunto se observan, entrelazadas, una crítica y una búsqueda. Se revela el rechazo hacia ciertas características de su propia sociedad gracias a las performances que se han ido observando: la rapidez que impregna el acontecer diario y con él las relaciones, la irrealidad de las definiciones respecto a la mujer, la frivolidad que impregna las relaciones personales, la sobre-saturación de verborrea vacía de contenido que se genera a través de las redes sociales, el distanciamiento y desconocimiento de la realidad del propio *yo*, etc. Hemos podido observar cómo llevan a cabo esta, no solo crítica, sino al ser ellas mismas partícipes de estas propiedades de la realidad social que las rodea, búsqueda de ellas mismas, de su *yo*, es decir, hemos podido observar la búsqueda del individuo para construirse y construir un entorno para ese nuevo *yo*, alejado de la realidad que las rodea en su acontecer diario, gracias a su empeño en conectar con el presente a través de realizar acciones presenciales en presente donde el estado liminar sea un estado constante. Es por eso que las hemos visto conectando con el otro en una relación física y esencial asentada sobre la comunicación no verbal dentro de parámetros no reglados, el llevar a cabo acciones lentas, el fijar la atención sobre el silencio y la quietud, el reconocimiento y la conciencia del propio *estar* en todo momento a través de la utilización del cuerpo como explorador y propiciador de una relación básica con el otro, la reinstauración de sentimientos no agradables como propiciadores de cambio y naturales en el propio acontecer de la vida. Lo que trasluce un individuo en búsqueda de alternativas, es decir, el surgimiento de una nueva responsabilidad de la persona para la

construcción y transformación de sí misma.

Efectivamente, el fin último ansiado por estas artistas, aquel que justifica cada acción que llevan a cabo, así como es el punto que las ancla a la disciplina tras su primera tentativa, es la transformación con la cual acceder a la reunión consigo mismas. Es por esto que las artistas son capaces de sufrir física o emocionalmente y continuar, ya no solo la acción en sí, sino trabajando con la propia disciplina, si partimos de la unión de la transformación con la de comprensión y crecimiento personal. Este elemento, ha sido, a mi parecer, el justificador último de la acción performática como se ha estudiado en esta investigación, la transformación vital que estas artistas sufren tras cada performance que llevan a cabo, y por lo tanto, de manera progresiva a lo largo de su carrera como performers, como guía en la creación de nuevas definiciones del sujeto contemporáneo.

Es así como se veía que el dolor y el padecer momentos de discomfort surgían como experiencias fundamentales para estas artistas en la búsqueda de autenticidad. El dolor aparece como constitutivo de la vida, tal y como lo es la muerte, sin ellos, la propia existencia no tendría un sentido dentro del advenir natural de las cosas que nos rodean. Y así como resultan fundamentales experimentarlos, resulta esencial ofrecerlos, es decir, contar con un receptor con el cual entender esa experiencia. De ahí que la vulnerabilidad resulte esencial para estos sujetos ya que altera los roles establecidos al comienzo de una acción, propiciando la libertad de la acción y generando esa comunicación horizontal ansiada. Ese receptor, el público es esencial, no solo porque es testigo del presente intrínseco de la performance, sino porque es realmente de él, de su papel como receptor y emisor, de la relación que establece con la performer como parte integrante de esa comunicación que se establece a través de la participación cultural lo que se ha vuelto tan fundamental. Y se ha vuelto fundamental por dos razones: como elemento facilitador de los propósitos de la propia artista, y como elemento traslucidor de la realidad y problemáticas contemporáneas. Ya lo comentaban algunas de las artistas entrevistadas, el proceso de performar es en parte un proceso muy egoísta, porque se basa en querer trabajar y comprender a través de la propia exploración y a través de la relación, observación y respuesta del otro, una problemática propia. Pero que ya el público, como se podía ver, comprenda, a través de una comunicación no verbal lo que la artista está comunicando, significa cierta conciencia de antemano de la problemática por parte del mismo, lo que crea esos vínculos de comunicación y comprensión y nos muestra que la problemática y la búsqueda no es propia y única de la artista, sino que es compartida. Los sujetos conformantes del público, también son parte de esa crisis de identidad. Así, el desatar el propio cuerpo, en público, a través de un estado de vulnerabilidad, conectar gracias a ese estado y el proceso de alteridad con ese público, alejarlo de normativas reguladoras a través de desestabilizarlo introduciéndolo en un estado liminar, exponiendo en presente el dolor, la vejez y la imperfección, es una aproximación hacia naturalizar

las relaciones. Aparece así mismo, en respuesta a unas necesidades propias de las artistas, la urgencia de confrontar tanto al público como a sí mismas con su lado más básico y esencial: exhibir y explorar la fragilidad del cuerpo, de la existencia humana a través del dolor físico y emocional, y de esas situaciones de vulnerabilidad, de darle el poder al público para que al reconocerse como iguales sea posible entablar una relación de reciprocidad con lo que acontece y dar la bienvenida como aspectos revitalizantes y constructores a sentimientos rechazados y fronterizos como el asco, la angustia, la tristeza, la emoción, la vergüenza etc.

Es un aspecto admirable en estas artistas que destapan su propia angustia y la comparten; utilizan esa realidad de lo que acontece en la acción, como una herramienta de comunicación directa con unos asistentes que no pueden escapar de la materialidad más básica de ésta. Hacen público lo que debería ser privado. Partiendo de la idea, como se veía en la investigación, que el discurrir habitual del individuo contemporáneo acontece en el caos de una abrumadora rapidez y exceso de alternativas y ofertas, la performance se presenta efectivamente como un oasis, en el que esa rapidez desaparece y se obliga a todos los asistentes a parar, a observar y a entender sin otro traductor posible más que ellos mismos, lo que supone trabajar desde las categorizaciones, juicios y valoraciones que se ven desplazados. Tanto la artista como cada integrante del público se encuentran en la performance ante el regalo que es la muestra de una fragilidad y la posibilidad de la experimentación bajo el camuflaje que la disciplina artística extiende.

La transformación del público pues, sea o no sea una meta para estas artistas, acontece. Así, se afirma a través del examen de los sujetos aquí analizados, que sin la transformación vital que éstos sufren tras cada acción, no existiría como tal la performance, y en primera instancia, muchas de las artistas, no continuarían performando tras la primera acción llevada a cabo. Es el sentir que están recorriendo un camino vital de transformación, de conocimiento, lo que le da el sentido a la disciplina, y se puede afirmar sin duda, que si no, no existiría como la que es actualmente. Ciertamente es que el público sufre una transformación como se ha podido ver, menos controlable y aquí no estudiada a fondo, ya que no hay datos etnográficos al caso, pues nuestra investigación se centraba en las performers. Lo que sí se puede afirmar, es que seguro, los integrantes del público, participantes y conformadores de esa comunidad performática espontánea, sean o no más o menos conscientes una vez ha finalizado la acción, sí se transforman mientras ésta acontece.

Quizás, la conclusión más definitiva, aquella que también más me ha fascinado, es la revelación a través de la performance de la compleja crisis vital del individuo actual. A través del análisis de la abundante etnografía aportada a lo largo de la investigación, de todos los datos recogidos, la evaluación de los mismos y el repetitivo y exhaustivo trabajo de siempre volver a los mismos para

repasarlos, se llega a esta conclusión, no de una manera ligera y fortuita, tampoco como una descripción o invención subjetiva propia, sino como resultado de la aplicación de la Hermenéutica<sup>872</sup> sobre la misma. Decía Gadamer que la comprensión “*consiste en rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un “objeto” dado, sino que pertenece (...) al ser de lo que se comprende*”<sup>873</sup>. Es a través de aplicar la hermenéutica que encontramos una necesidad excepcional de volver a la realidad más material, de percibir de una manera más real aunque sea a través del sufrimiento o el discomfort. La realidad más tangible de todo lo que acontece en una acción performática, desde el dolor y la angustia, hasta el reflejo en el otro y la comunicación real y horizontal que se establece, está relacionado con la urgencia de verdad y conocimiento de todo lo que está aconteciendo en ese momento. Conectado con ese objeto- cuerpo rastreador de análisis, se encuentra el rastreo de uno mismo. Al mismo tiempo, sorprende lo básica y clara que ésta resulta. La performance se revela así, en esta investigación, como una herramienta de exploración del *yo*. Como puede ser la meditación o la asistencia a terapia, junto con otras muchas disciplinas en actual auge, importadas sobre todo de Oriente y en la mayoría de las ocasiones, rediseñadas para su introducción dentro del panorama y consumo occidental, tal y como se veía comentaban parte de nuestros sujetos, la performance se presenta así mismo como una posibilitadora de desarrollo de herramientas emocionales que permiten al individuo conocer la esencia misma de sí mismo. Sin embargo, en comparación con muchas de estas nuevas corrientes de autoexploración, la performance presenta la exploración del *yo* a través y en conjunto con el *otro*. No cabe duda, como hemos ido viendo a lo largo de la investigación, que parte de la crisis social que vive el individuo (si no es la más grande) es una crisis del propio *yo*, del más profundo. Como podíamos entrever, el individuo contemporáneo vive en la premura de la sobre estimulación constante de ofertas (productos, metas, acciones y hasta *formas de ser*). Como decíamos, parece como si en la actualidad, esos patrones y normativas sociales referentes a la definición del individuo, se esmerasen en crear esas grandes figuras de matrioskas ya mencionadas, repletas de diferentes posibilidades de sí mismas, pero vacías en última instancia. Dentro de este torbellino constante e incansable, se encuentran individuos que tratan de emigrar y dirigir su atención hacia sí mismos. La evidencia<sup>874</sup> de que estos individuos perciben la angustia de no saber quiénes son, o de dar repuestas

<sup>872</sup> “*La hermenéutica es una disciplina cognoscitiva generalizada como proceso crítico-explicativo de comprensión o formalización o teorización general del modo interpretativo y comprensor, comprehensor y razonador del ser humano que busca esclarecer el acontecimiento de la interpretación para una comparecencia y reposo del sentido desde la finitud humana hacia la infinitud de perspectivas en el horizonte de la necesidad humana (...) y representa una síntesis de perspectivas diversas es el encargado de correlacionar nuestras visiones de la realidad a fin de lograr una interpretación correcta de nuestra unidimensionalidad y finita existencia inserta en la infinitud de la historia*”. Hans-Georg Gadamer citado en Ortiz.Osés, A.: *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona, Anthropos. p77.

<sup>873</sup> Ibidem, p82.

<sup>874</sup> “*La cultura es una fuerza social y una realidad, nuestra realidad Esta tiene que ser estudiada en su*



que les produzcan cierta satisfacción, se manifiesta a través de una huida hacia el refugio que ofrecen este tipo de disciplinas (desde la alarmante variedad de súper ventas en libros de autoayuda, hasta la práctica de la meditación). La complejidad de la performance queda pues patente.

Conformada por diferentes elementos, interdependientes los unos de los otros, cambiantes y en estado de evolución, aparece como un reflejo del microcosmos personal de cada artista, reflejo de una realidad compartida.

Por estas razones la acción performática se presenta para estas artistas, como un momento, un espacio y un lugar, liminares los tres, determinados, en el que realizan estas exploraciones a través de comportamientos denostados, conformadores de tabúes, que jamás llevarían a cabo fuera de ese espacio de trabajo *seguro* que es el perteneciente a la propia acción, en el que las normas sociales se encuentran diluidas. Se permiten jugar con materiales como la sangre, se manchan, se hieren, se restriegan el cuerpo, se desnudan, chupan, se tapan la cabeza o los ojos, tocan a personas que desconocen, interaccionan, etc., es decir, se abren física, mental y emocionalmente en ese espacio, y llaman al otro a seguirlos en el proceso.

Es por eso que el reapropiarse de su propio cuerpo y de sus funciones, aprender lo que es y no lo que aparenta ser, escapar de los límites instaurados y, por ejemplo, jugar con el asco (el propio y el ajeno), es un signo de libertad. Y es esencial que se entienda que no solo exploran la parte más compleja de su realidad, como podría ser el indagar en ellas mismas como mujeres para ofrecer nuevas definiciones de qué es ser mujer, dentro de esa realidad cotidiana que les ofrece una imagen con la que afirman no se identifican, sino que también exploran, en esa propuesta de volver la mirada a lo más básico, las respuestas más brutas (de ellas y de quienes las rodean en ese momento), a lo más físico como paradigma contemporáneo del nuevo *yo*: desde porqué el barro es sucio, cómo se sienten a través de los diferentes estados del barro (desde que está líquido y se manchan el cuerpo con el mismo, hasta que se seca), qué pasa si se desnudan ante personas que no conocen, cómo reacciona esa gente, cómo reacciona la misma artista ante el miedo, qué pasa si se clava unos alfileres, o se mancha con sangre, hasta el qué acontece si tocan a una persona que no conocen, si se tapan los ojos y dejan que las guíen, qué acontece si dejan unas tijeras en el suelo frente a un grupo de personas y les dan la espalda, etc. Parece que se enfrentan precisamente a la autenticidad del momento performático frente a una realidad que adolece de superficialidad. La performance se presenta como una disciplina, como una herramienta que despliega la realidad más

---

*condicionamiento material, positivamente, racional, crítica y objetivamente, pero sin olvidar que nuestras actitudes, creencias y valores son también objetivos y que no toda realidad se entiende mejor cuanto más objetivamente se analiza. La apariencia, la duda, la perspectiva, la ambigüedad y la plurivalencia, la imaginación, la subjetividad, la emoción, los deseos e intereses son elementos esenciales de la realidad, elementos refractarios a consideración meramente objetiva o abstracta. La subjetividad de nuestra conciencia es una característica irreductible de la realidad que no se puede entender solo objetiva, científicamente “.* Lisón, C. (2010): *Antropología integral. Ensayos teóricos*. Op.cit., p.45.

táctil.

Resumiendo, lo que les lleva a estos sujetos hasta la performance, es la necesidad de explorar con el cuerpo, lo que se traducen en la necesidad de indagar y definir su *yo* a través de la exploración corporal (que es el volver la mirada hacia el *yo* animal, el más físico y básico), mientras que lo que las ancla o engancha (como ellas dicen) a la performance es la transformación, es decir, la renovación y evolución que sufre ese *yo* emocional, tras cada acción.

Para ir finalizando, la performance es una disciplina que se mueve y existe solo en el límite. Se ha podido comprobar comportamientos liminares, la liminaridad del objeto, la del cuerpo, la liminaridad del cuerpo, de las relaciones que se establecen y del dolor como potenciador. Líminares son los comportamientos de todos los presentes. Esta liminaridad que sufre, por ejemplo, el cuerpo de la artista, que fractura las normas culturales de comportamiento establecidas, tanto las suyas como las del resto presente, como si de una onda expansiva se tratara, resulta esencial. Sin liminaridad no habrá performance. Este factor es interesante para nuestra investigación porque muestra en sí mismo, la progresión del sujeto. Para cambiar de un estado a otro es necesario cruzar esos límites marcados, sino, la exploración se quedaría encuadrada dentro de los márgenes señalados, y nada nuevo podría surgir, como si Colón no hubiera sacado sus barcos a alta mar. Parece fundamental pues, cruzar esos límites y explorar qué hay al otro lado. Esa liminaridad presente en las nuevas formas de comunicación que establecen los presentes a una performance, no decimos que sean revolucionarias, pero sí son insólitas para los presentes.

Me gustaría anotar en este momento, que tras haber dado respuesta a muchas de las preguntas que se iban formulando a lo largo de los años que ha durado la presente investigación, quedan así mismo abiertos algunos cauces sobre los que me gustaría indagar como investigadora en un posible futuro próximo. Principalmente, querría ampliar el análisis de los objetos y prácticas cotidianas como reveladores de la situación actual de la mujer contemporánea. Por otra parte me ha resultado apasionante el observar el flujo de migración de personas a los pueblos, así como ser consciente gracias a las redes sociales de la gran cantidad de jóvenes que cambian de vida de manera radical o la abandonan por un período corto de tiempo. Ésta sería otra línea de investigación que me gustaría poder proseguir. Pero sobre todo, me gustaría seguir ahondando en el nuevo discurso feminista. Con esto me refiero a un discurso feminista contemporáneo que parece se está consolidando. Esto surge de la contradicción observada en el propio diálogo mantenido con las artistas durante las entrevistas. En ellas se les preguntaba si el ser mujer influenciaba sus performances. En este momento específico, la mayoría de las artistas lo negaban de forma rotunda y consciente y argumentaban considerarse más como personas que como mujeres y no creer en la diferenciación de

género. Aun así, más tarde en la misma entrevista, una vez se había cambiado de tema, hablaban abierta y orgullosamente de las performances que realizaban como crítica y protesta social de clara ideología feminista.

En definitiva, la performance se revela en conjunto y definitivamente aquí como un ritual de exploración. Se puede entender bien la disciplina como una prueba de laboratorio. Si bien la muestra aquí estudiada resulta pequeña en la vastedad del mundo, aun así resulta reveladora. Al igual que el científico no explora reacciones químicas, cambios físicos o evolutivos, así como no realiza pruebas, disecciones, biopsias, amputaciones, reformulaciones o lleva a cabo propuestas en el medio natural, tampoco nuestras artistas lo hacen. Como nuestras artistas, el científico toma una prueba (o pedazo deseado a examinar) en cierta medida controlable, y lo lleva a un laboratorio: un lugar determinado en el que, no solo cuenta con los materiales necesarios para realizar las pruebas, sino que es un lugar, y solo ese lugar, que le permite llevar a cabo las pruebas y exámenes necesarios. De esta manera, la performance se revela como una muestra, un tubo de ensayo de la realidad contemporánea, y cada acción llevada a cabo por los sujetos investigados, es una indagación muy determinada, llevada a cabo desde una motivación siempre personal, en choque con el otro, de esa vasta y compleja realidad.

Querría finalizar apuntando que el camino recorrido a lo largo de los años que ha durado esta investigación ha sido largo y sinuoso<sup>875</sup>. El viaje, más parecido a un laberinto que a un camino, ha resultado sin duda apasionante. La performance sigue su curso, las performers siguen su curso, el individuo y la búsqueda de sí mismo sigue su curso. Yo como investigadora he parado un momento el reloj y he sido testigo de una de las constelaciones que conforman un universo, he puesto la lupa sobre un fragmento de mapa, y tratado de comprender esa geografía, ese resto o porción que junto con otros, forma la compleja realidad social contemporánea también en curso.

*“Viajo para no ir a alguna parte, sino para ir.  
Viajo por el viaje en sí mismo. La gran cuestión es moverse”.*

Robert Louis Stevenson.

---

<sup>875</sup> “Pertenece a una categoría científico-moral humanista única y desechar esta inherente dimensión dual no es una opción viable (...) Tenemos que aprender a vivir con un touch of mystery, esto es, con evidencia infradeterminada, con procesos que no entendemos, algo que nos hace todavía más fascinantes. La tragedia y la sabiduría humana, el haber vivido aportan también postulados simbólicos sobre realidades primarias, sobre el mundo y lo humano, sobre el Mal y la transcendencia, configuran un sorprendente y profundo armazón arquetípico en el que se espeja el hombre actual, o mejor, el hombre de todos los tiempos. Somos lo que fuimos y fuimos lo que seremos”. Lisón, C. (2013): *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Op.cit., p.26.



## 10. TABLAS Y GRAFICOS

Las tablas que se presentan a continuación, son tablas que estructuran los datos básicos de las artistas entrevistadas que ellas mismas facilitaron. Estos datos se han obtenido a través de un cuestionario sencillo entregado a cada artista una vez se finalizaba la entrevista. La entrega de dicho cuestionario se realizaba vía mail.

Si bien algunas de las artistas devolvían en un plazo corto de tiempo el cuestionario relleno, resultó en la mayoría de los casos muy difícil conseguir que lo reenviaran, habiendo en algunos casos hasta un lapso de tiempo de seis meses o incluso un año entre la realización de la entrevista y la recepción del cuestionario cumplimentado.

A continuación se facilitan las preguntas que aparecían en dicho cuestionario, y cuyas respuestas (artista a artista) se pueden consultar en los anexos.

Nombre completo

Edad

Ciudad de nacimiento

Ciudad de residencia (actual)

Estudios

¿Tienes estudios relacionados con la performance?

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?

En caso afirmativo, indica ciudad

Profesión (actual)

Número de performances hechas (aprox)

Años haciendo performance (aprox)

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?

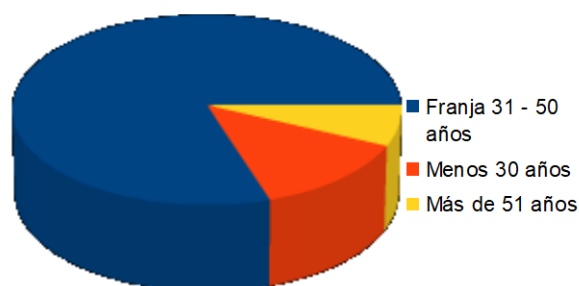
En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.)

SEXO	
MUJER	15
HOMBRE	0*

\*Si bien es cierto que se entrevistó a un artista masculino al comienzo de la investigación, pero finalmente al centrarse la investigación en mujeres artistas, los datos de tal artista a efectos de resultados comparativos no se toman en cuenta.

EDAD	
20 - 30	2
31 - 40	6
41 – 50	6
51 - 60	1

Es interesante comprobar que la mayoría de las artistas entrevistadas, un 80%, están en la franja de edad comprendida entre los 31 y 50 años de edad, mientras que solo un 13% son menores de 30.



Lo que revelan estos datos es que las artistas que más asentadas están en la disciplina, y por lo tanto, que cuentan con mayor reconocimiento, son artistas ya adultas.

Para continuar con la interpretación de los datos, podríamos decir que una conclusión a la que se llega de manera natural es, que a mayor edad, mayor experiencia de vida. A resaltar, ya no solo la

extensión de los años vividos como característica en sí misma, sino la época en sí vivida y que afecta directamente a las performances llevadas a cabo, ya que es clave comprender, que la sociedad en la que se han desarrollado las artistas más adultas no es la misma que la sociedad en la que se están desarrollando las más jóvenes.

Las artistas en la franja de los 41 a los 60 años, es decir, el 47% de las artistas entrevistadas, son artistas nacidas a mediados de los años 70. Esto revela una época social compartida y vivida muy diferente a las artistas nacidas, por ejemplo, a finales de los años 80 (20-30 años). Sin perdernos en datos históricos, mencionaremos un par de datos que ilustran claramente la diferencia de realidades sociales vividas por estas artistas. En los años 70 se presentan una continua variación de sucesos emblemáticos a nivel mundial que, para las nuevas generaciones, forman parte más del cine y la literatura, que de la realidad (USA enfrentándose a la Guerra de Vietnam o al escándalo del Watergate, golpes de estado en Uruguay, Chile, la crisis del petróleo, Margaret Thatcher como la primera mujer en convertirse en Primer Ministro en Inglaterra, etc.). Al mismo tiempo, las artistas que han vivido esta década, tuvieron que convivir con una España convulsa por el remodelamiento venido por la muerte de Francisco Franco, la vuelta de la democracia y la instauración de la monarquía (por citar algunos ejemplos).

En los dos extremos de la tabla encontramos que la realidad vivida por ejemplo, a los 25 años de edad, de una artista nacida a finales de los 80 y otra a finales de los 60 es bien distante. Las problemáticas españolas, las costumbres, el ideario de vida de una mujer en las dos épocas, así como la realidad a nivel global son muy diferentes. En el mismo ambiente de la performance<sup>876</sup>, que actualmente es una disciplina, si no asentada, reconocida (entendiendo reconocida como aceptada) por el mundo del arte, cuando hace tan solo 40 años seguía siendo una rareza, una chaladura. El salto entre estas dos generaciones es enorme (aparición recursos digitales, liberación femenina, democracia, movimientos feministas, legislación del aborto, de los matrimonios homosexuales, los derechos de la mujer, escolarización laica, etc.), hasta la inauguración de Apple (1976), cuando las artistas más jóvenes de nuestra investigación, se relacionan con los ordenadores y teléfonos móviles, desde adolescentes.

La época de los 70 era una época social convulsa, en la que la sensación general era que todo estaba en movimiento, a través del caos del cambio dirigido en diversas direcciones, la construcción y la reconstrucción. Por el contrario, actualmente se puede decir que hay una cierta estabilidad política y social (a través de normativas internas e internacionalmente acordadas a través de diversos tratados y organizaciones) en los países occidentales como España, que parece dividir el mundo entre los países desarrollados por el capitalismo y los que no, lo que implica una serie de problemáticas

---

<sup>876</sup> Si bien es una disciplina que actualmente sigue en proceso de desarrollo y aceptación tanto por las instituciones como por el público.

específicas que parecen fluctuar sobre la superficie en una dirección.

Si bien, podemos afirmar, que todas las mujeres entrevistadas han formado parte de una sociedad en conflicto, las revoluciones por las que luchan las mujeres de hoy, por ejemplo, son en ocasiones posos (aún con patente necesidad de revisión) que se crearon durante esa década de los 60 y 70. Del mismo modo, la performance era una disciplina que se encontraba en sus comienzos, y tal y como hemos podido entrever a lo largo de la investigación, las propias acciones llevadas a cabo por mujeres artistas, han ido desenvolviéndose y cambiando. Si bien, lo que sigue siendo una constante es el discurso de empoderamiento femenino que hacen estas artistas, la aproximación a esta temática (como ya hemos podido comprobar), ha ido evolucionando a lo largo de los años.

Aun así, cabe resaltar que si bien actualmente la performance es una disciplina con un reconocimiento bastante mayor a la de hace 40 años, aún hoy en día, sigue siendo difícil poder acceder a recursos, etc. Nieves Correa comentaba durante la entrevista al respecto: “*Sí... es complicao. Ayer me entraba a mí una depre, digo madre mía de mi vida si es que estamos como en los noventa. Estoy organizando una cosa en Asturias y digo, si es que estamos igual, estamos en un albergue, con camas así de estas de literas, eh....echando cuentas eh... joé... a ver si arramplamos de aquí 100€ para poder hacer esto y tal. O sea, es que estamos igual, pero bueno... supongo que eso nos mantendrá jóvenes*”<sup>877</sup>.

Es interesante igualmente, que haya una conexión entre las diferentes artistas sin tener en cuenta la edad, y que las artistas más jóvenes no sean necesariamente, las más reivindicativas ni que realicen las performances más *disparatadas*. La misma artista Nieves Correa, comentaba en la entrevista que se llevó a cabo cómo, al principio de comenzar a realizar performances, le costaba mucho más desnudarse, encontrando incluso su propio desnudo joven como un instrumento de ostentación dentro de la propia acción que la separaba del mensaje, simplemente porque el desnudo de un cuerpo joven de mujer en la época en la que la artista comenzó a performar, llamaba demasiado la atención, mientras que ahora, es francamente habitual ver a la artista, de más de 55 años, desnuda performando<sup>878</sup>.

Aun así, habrá que afirmar que sí hay cierto salto generacional a la hora de relacionarse entre ellas, ya que cuando a la misma Correa (uno de los personajes más emblemáticos en la disciplina dentro del panorama español), se le pedía algún nombre de otra performer, indicaba siempre artistas de una edad similar. Esto se podría interpretar sencillamente como que se juzga que, a mayor edad, más estable y sólida podría ser la carrera como performer de la artista. A lo que surge la pregunta, ¿será

---

<sup>877</sup> Nieves Correa (Madrid). Extracto de entrevista. (29/04/2015).

<sup>878</sup> Un ejemplo reciente lo tenemos en la performance *22 pares de zapatos*, la artista desnuda vacía una caja de cartón llena de distintos tipos de zapatos. Se pone un par, y camina por la galería hasta otra habitación dentro de la misma, donde se los quita. Vuelve a la montaña primera de zapatos y se pone otro par, y así sucesivamente. Madrid, 2016. Feminisarte IV-CentroCentro. (véase fotografía en Galería de Imágenes).



entonces que a mayor edad, más performances realizadas<sup>879</sup>?

COMUNIDAD AUTONOMA NACIMIENTO			
GALICIA			2
MADRID			3
VALENCIA			7*
OTROS	3	CASTILLA Y LEÓN	1
		ANDALUCIA	1
		MURCIA	1

\*Habrá que atender al hecho de que estamos hablando de comunidad autónoma.

Si bien la pregunta era la ciudad de nacimiento, interesa ver los datos generales de comunidades para poder hacernos un mapa mental de situación geográfica de las performers. Así, se tendrá en cuenta que dentro de esta cifra de siete artistas nacidas en la comunidad de Valencia, dos de ellas nacieron en Castellón, mientras que las cinco restantes nacieron en Valencia ciudad.

CAMBIO COMUN. AUTÓNOMA NACIMIENTO A RESIDENCIA ACTUAL	
SI	6
NO	9

El 60% de las artistas entrevistadas residen en una comunidad autónoma diferente a la de su nacimiento, frente al 40% de las artistas, que en el momento de realizar los cuestionarios, residían en la misma comunidad autónoma que las había visto nacer.

<sup>879</sup> Infra, p.316.

COMUNIDAD RESIDENCIA ACTUAL			
GALICIA			2
MADRID			5
VALENCIA			6*
OTROS	1	CASTILLA Y LEÓN	1**
		ANDALUCIA	0
		MURCIA	0
EXTRANJERO			1

\*En este caso respecto al anterior, las cinco artistas residen en la ciudad de Valencia, y una de ellas migró desde Castellón a la propia ciudad de Valencia.

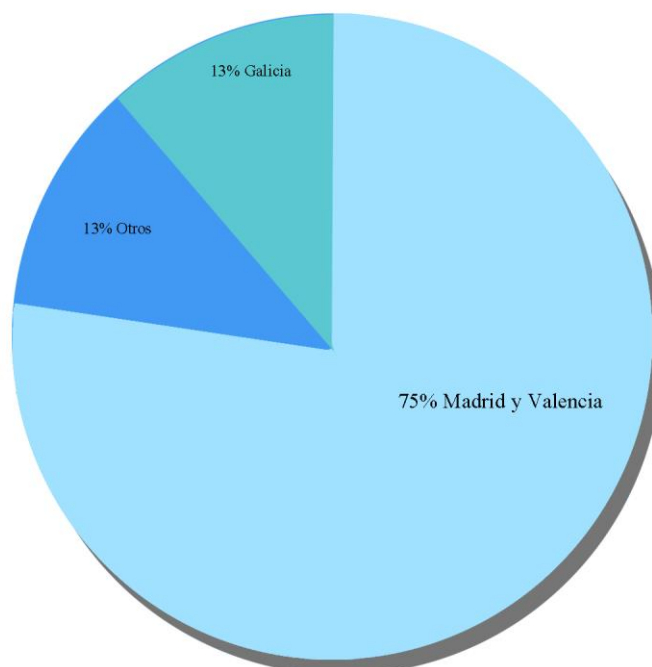
En el mismo punto cabe resaltar que una de ellas vivía en Valencia al hacer la entrevista, pero resultó muy complicado<sup>880</sup> conseguir que rellenara y reenviara el cuestionario, y cuando finalmente lo envió, residía (en lo que iba a ser un corto período de tiempo) en el extranjero.

\*\*Precisar que en este caso específico, se trata de la artista Nieves Correa, que vive en la ciudad de Segovia, cercana a Madrid. Es relevante sacar a colación este dato porque la artista es una performer increíblemente activa en la comunidad de Madrid no solo performando, sino impartiendo clases en talleres de performance y es una de las creadoras de la plataforma y certamen performático AcciónMad entre otros. Por lo que podría considerarse que, en efecto, su residencia está fuera de la comunidad de Madrid, mientras que su actividad artística, docente y performática sin embargo, la desarrolla en Madrid.



<sup>880</sup> El que haya un lapso considerable de tiempo entre la entrevista y la entrega del cuestionario rellenado por parte de las artistas, no fue un caso aislado como ya se ha comentado.

Se puede apreciar como la mayoría de artistas residen o en Madrid o en Valencia, dos ciudades españolas increíblemente implicadas en la performance.



En este gráfico puede apreciarse con más precisión la mayoritaria presencia de artistas que viven actualmente en Valencia o Madrid.

Teniendo en cuenta los datos de las tres tablas anteriores: cambio de comunidad autónoma respecto del nacimiento a la actual residencia, comunidad autónoma de residencia y comunidad autónoma de nacimiento, podemos descubrir diferentes resultados relevantes: el primero sería que la población mayoritaria se reparte entre Madrid y Valencia en ambos casos (67% en nacimiento y 75% residencia actual), y son ambas capitales, ciudades con mucha ebullición, oferta y movimiento artístico y performático<sup>881</sup>. Así y según los datos recabados, Madrid resulta la ciudad *ganadora* respecto al movimiento migratorio, al haber ganado un 13% respecto al dato de nacimiento, frente a

<sup>881</sup> En Madrid se han ido abriendo galerías pequeñas que alientan y promueven la performance como “La Juan Gallery”. Además, *AcciónMad* (plataforma independiente que promueve el arte de acción), ha ido creciendo progresivamente, habiendo alcanzado ya cierto eco en los periódicos locales y realizando algunas de sus convocatorias en espacios más notorios como el Matadero de Madrid patrocinado así mismo por el Museo Reina Sofía en la actualidad, y una de cuyas precursoras, la artista Nieves Correa (entrevistada para esta investigación), imparte cursos independientes a la licenciatura pero que ya se dan dentro de las instalaciones de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense.

Valencia que pierde un 13%.

20% en nacidas en Madrid frente al 47% nacidas en Valencia.

Con mayor concreción, de las 3 artistas nacidas en Madrid, solo una de ellas migra de residencia (teniendo en cuenta la comparación con la residencia actual), y es Nieves Correa, que se traslada a vivir a Segovia. Esto es extremadamente relevante porque, como hemos visto anteriormente, la actividad performática y artística de la artista sin embargo, no muda de ciudad, continúa en Madrid. A esas tres artistas residentes en Madrid (sin contar con Correa), se le suman dos migraciones: de Valencia y de Córdoba.

Continuando, de las siete artistas nacidas en Valencia comunidad, dos sufren migración, siendo una de esas migraciones a la Comunidad a Madrid.

A pesar de los datos recién ofrecidos por las tablas realizadas con las referencias sacadas de los cuestionarios básicos, no se puede dejar de lado el hecho de que muchas de las artistas residentes fuera de Valencia, han realizado viajes cortos o estadias estudiantiles a Valencia, tales como la artista Ana Gesto<sup>882</sup>, ciudad donde la performance está claramente más asentada en el plano académico. Pero lo interesante de los datos que aparecen es, que en el caso de la migración, ésta solo se produce en tres direcciones: hacia Madrid, hacia Valencia (estática, solo pierde una artista que se traslada a Madrid) o hacia el extranjero.

Si bien es evidente que ese traslado no está causado por temas relacionados con la disciplina en sí, ésta se ve afectada por los mismos, y no es casualidad que las artistas entrevistadas se repartan principalmente entre tres lugares del territorio español.

A resaltar las dos artistas residentes en Galicia. En ninguno de los dos casos se produce una migración de más de un período de un año, si bien en las entrevistas cada una de las artistas revela pequeñas estadias fuera<sup>883</sup>. También las entrevistas reflejan en ambos casos un fuerte sentimiento de pertenencia a Galicia como patria, de reflejo de hogar no solo como tal, sino como lugar cultural con el que sienten una fuerte ligazón y pertenencia, en comparación al resto de artistas entrevistadas.

Otro punto respecto a estas tablas de comunidades autónomas a tener en cuenta será que las artistas performan allí donde pueden performar. Accionan donde viven en la actualidad, pero sobre todo, accionan donde se organizan performances: ya sean convocatorias organizadas por el propio “colectivo” de performers, ya sea por galerías o ferias, la realidad es que estas artistas performan

---

<sup>882</sup> Originaria de Santiago de Compostela, quien pide una beca Séneca durante sus estudios de licenciatura en Bellas Artes a Valencia, donde descubre la performance.

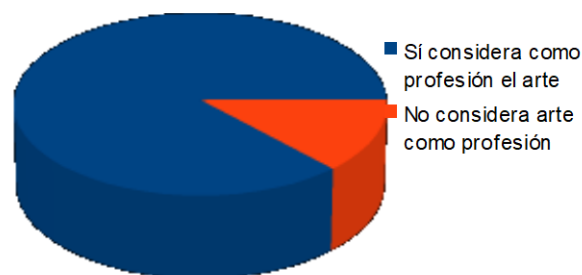
<sup>883</sup> Valencia y Nueva York respectivamente.

donde pueden. Si bien, para concluir, hay que enfatizar que, vivir en una comunidad autónoma como Madrid y Valencia, asegura en general, mayor número de performances realizadas, exceptuando el caso de Galicia, que está en pleno despunte respecto a la organización de jornadas performáticas, centrándose en especial en jornadas de performances para performers femeninas que realicen un discurso relacionado con la figura de la mujer<sup>884</sup>.

PROFESIÓN (tal y como las entrevistadas la nombran)			
ARTISTA			2
DOCENTE			2
ARTISTA Y DOCENTE			4
ARTISTA / DOCENTE / GESTORA CULTURAL			3
PERFORMER	4	PERFORMER Y ARTISTA VISUAL	2
		PERFORMER Y GESTORA CULTURAL	1
		PERFORMER Y MÚSICA	1

La mayoría de las artistas, sí consideran como profesión el arte, es decir, que introducen el arte de alguna manera en su propia definición de trabajo laboral como profesión actual, en forma de contestación corta a una pregunta de formulario. Este dato es interesante si tenemos en cuenta la precariedad (entendida como denigrada) a la que, socialmente, se asocia esta profesión. Estas artistas suman el 87% en diferentes acepciones tales como gestora cultural, performer o artista visual. Así mismo, muchas de las artistas contestan aportando diversidad de ocupaciones profesionales, dando como resultado que, un 60% de las artistas entrevistadas, se dedica a la docencia, ya sea como complemento a otras profesiones (artísticas) o como profesión única. Y es dentro de ese 60% donde se encuentran los únicos dos casos que no introducen el arte dentro de su profesión, derivando que tan solo un 13% de las entrevistadas no introduce ninguna disciplina artística a la hora de responder sobre su profesión actual, y el total de ese 13% (2 artistas de las 15 entrevistadas) la profesión resulta ser solo la docencia.

<sup>884</sup> Mulleres en acción. Violencia Zero (Pontevedra), es un proyecto artístico que proyecta un discurso en contra de la violencia machista a través de diversas acciones centradas en la temática, realizadas por artistas en diferentes espacios públicos.



No interesa realmente, si esa docencia está dirigida hacia una disciplina artística o no, sino que interesa más el comprobar cómo se autodefinen de manera natural a través de su profesión. Lo que se pretendía a través de esta pregunta, era saber si estas artistas entenderían, y por lo tanto introducirían de manera natural su actividad performática como profesión, y en tal caso, cuántas de ellas lo harían. De esta forma, es interesante observar que un 26% introduce su realización o consecución artística de performance como profesión, a pesar que la performance sea una disciplina artística no remunerada. Este dato es interesante porque revela que dan mayor importancia a la actividad en sí misma y lo que esta les reporta a nivel persona, que a lo que obtienen a nivel de ganancia económica, de ella. En el fondo no es tan extraño, si tenemos en cuenta que estas artistas pertenecen a un grupo determinado, el formado por personas que se dedican al mundo del arte, sector conocido por su precariedad en sueldos, estabilidad laboral y futuro profesional.

Para continuar, resulta interesante así mismo, tras haber comprobado la defensa hacia la performance que realizan todas las artistas a lo largo de las entrevistas realizadas, como aquella disciplina que mejor las representa, aquella que es para ellas como una forma de vida o parte misma de su vida, no la consideren mayoritariamente (73%) en los cuestionarios como profesión. Esto puede sugerir dos cosas: que simplemente no la tengan en cuenta como profesión porque, efectivamente, la performance es una disciplina artística por la cual no reciben remuneración alguna, y por lo tanto, no la consideran como trabajo laboral al no intervenir o ayudar en la propia manutención; la otra, que como se convierte en parte indispensable y acompañante de su vida cotidiana y es más, del lado más emocional de su vida, no la consideran como parte de su vida laboral. Ambas están, en el fondo, interrelacionadas, porque la realidad misma de la disciplina para estas artistas, está en ambas suposiciones: es efectivamente una disciplina que no genera una remuneración para las artistas que la llevan a cabo, como es igualmente, una parte indispensable del discurso político y social que en sí misma lleva, y es así mismo y como veíamos parte indispensable

de su propio crecimiento como individuo.

ESTUDIOS GENERALES	
BÁSICOS	0
LICENCIATURA / GRADO	13
DOCTORADO	2
ALTERNATIVO	1*

\*Se entenderá como alternativo a título no oficial. La titulación de la artista a la que pertenece a este dato tenía diversos títulos, así como un Máster en fotografía por una escuela privada de renombre.

Los resultados que aporta esta pregunta son de los más relevantes, ya que nos revelan que las artistas son todas personas cultivadas.



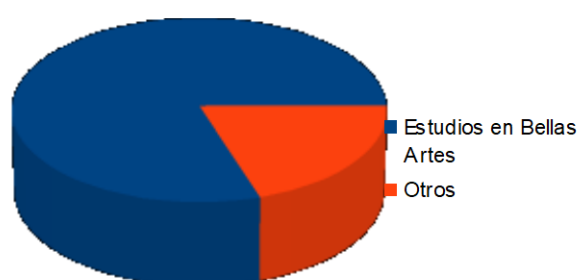
Esta preparación académica, que nos habla de que las artistas entrevistadas son, efectivamente, personas cultivadas, nos revela así mismo que son personas con una capacidad de discurso crítico hacia su propia época y realidad social.

En parte, este dato es relevante porque nos muestra que la performance es una disciplina lejos de una simpleza tanto temática como de trasfondo emocional. También es relevante porque nos muestra que el discurso de crítica social y política que se realiza, tiene una estructura basada en un conocimiento educado del entorno, es decir, que estas artistas no accionan por la simpleza de accionar, sino que se revela el complejo trasfondo interno.

LICENCIATURA / GRADO EN BELLAS ARTES			
SI			12
NO	3	RELACIONADOS CON ARTE	3*

\*Historia del arte en dos de las tres (junto con una licenciatura en Filosofía por parte de una de estas dos artistas) y Master en Fotografía la otra artista.

Una pregunta que parecía relevante era saber cuánto había influenciado el estar en contacto con el mundo artístico a nivel formativo para performar o entrar en contacto con la performance; si era un caso generalizado en el que todas las artistas habían estudiado Bellas Artes, carrera que en principio, parecería lógico que facilitara el conocimiento y posterior experimentación de la disciplina.



Efectivamente, doce de las quince artistas entrevistadas tenían la licenciatura en Bellas Artes, frente a tres que no. Si bien, se considera relevante tener en cuenta que las tres artistas que contestaron que no, se habían formado en materias relacionadas con el arte.

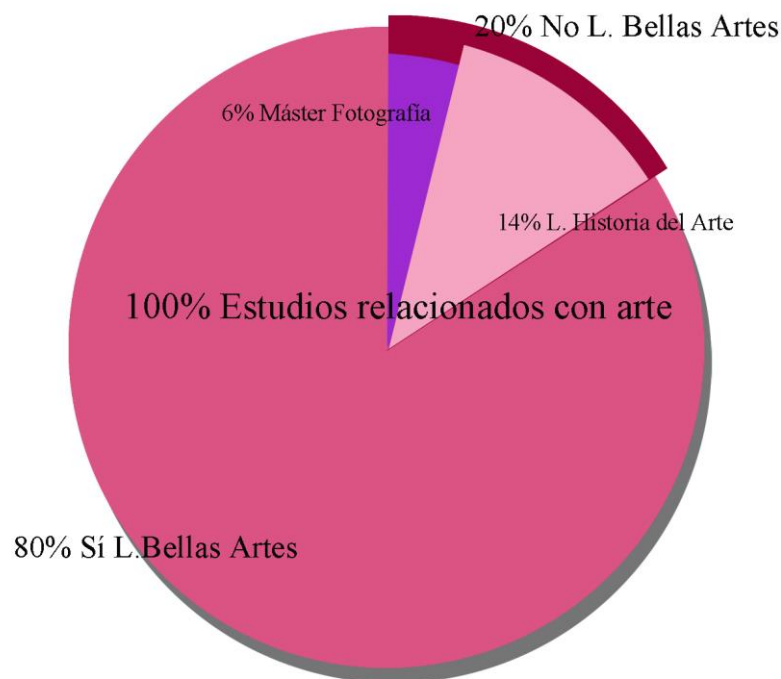
De esta manera, podríamos decir que, efectivamente, un sensacional 100% de las artistas entrevistadas habían realizado estudios relacionados con el arte, antes o durante el primer contacto con la performance.

Así, el 80% de las artistas entrevistadas, sí habían estudiado la licenciatura en Bellas Artes, frente al 20% que no. De ese 20%, el 14% de las artistas tenían la licenciatura en Historia del Arte, y un 6% (la artista que no tenía estudios oficiales), un Máster en Fotografía. Es decir, que el 100% de las artistas entrevistadas, el 100% de las performers, han cursado una educación dentro del mundo del Arte.



Es relevante tener en cuenta que estos datos nos dicen que estamos frente a personas que, teniendo en cuenta la oferta educativa y posteriores ofertas laborales, eligieron, en su momento, el estudio de unas disciplinas que están, podríamos decir, fuera del panorama laboral entendido como un medio con el cual enriquecerse económicamente.

En la siguiente gráfica se aprecia con más precisión los datos recabados a dicha pregunta:



Cabe preguntarse si la licenciatura en Bellas Artes es determinante, dentro de la muestra entrevistada, a la hora de describir su trabajo laboral dentro del arte. Del mismo modo, se considera relevante saber cuántas de estas artistas que estudiaron Bellas Artes inscriben la performance como profesión.

Así encontramos que de las doce artistas que tenían licenciatura en Bellas Artes, diez de ellas nombran su profesión como artística. Es decir, el 83% de las artistas licenciadas en Bellas Artes, nominan su profesión dentro de un dominio artístico. Mientras que las dos artistas restantes que también estudiaron Bellas Artes, se denominan únicamente como docentes.

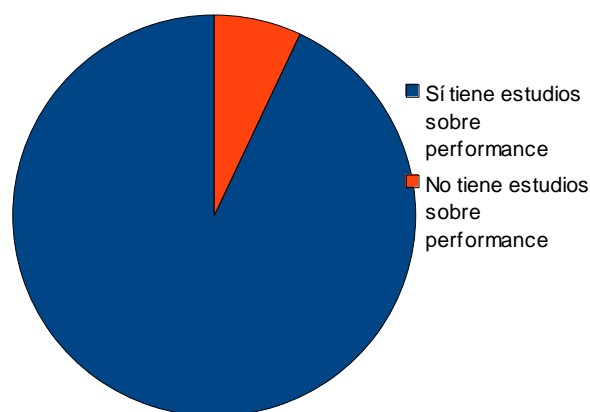
Relevante es que de las tres artistas que no estudiaron Bellas Artes, las tres introducen el arte como profesión actual.

Teniendo en cuenta, como veíamos en la tabla y resultados sobre la profesión de las artistas, que el

26% de las artistas entrevistadas introducían la performance como parte de su vida laboral, el 20% de ese 26%, son artistas que tienen la licenciatura en Bellas Artes.

ESTUDIOS RELACIONADOS CON PERFORMANCE	
SI	14
NO	1

Surge que el 93% de las artistas sí tienen estudios relacionados con la performance. Si bien, a la hora de mirar los resultados provenientes de las respuestas de las artistas dadas a esta pregunta, habrá que tener en cuenta que gracias al complemento que supone el discursos de las propias artistas durante las entrevistas que se realizaron, la mayoría de los estudios se realizaron una vez ya habían contactado con la performance.



De esta manera, es relevante tener en cuenta que el estudio de la disciplina se realiza, o bien una vez ya se ha entrado en contacto con la disciplina (se ha visto una performance), o como dentro de una búsqueda vital dentro de la propia disciplina artística, hacia el encontrar un medio artístico que les permita expresarse con características específicas que, resulta, la disciplina tiene (a través de su propio cuerpo, de la relación con el público, del presente inmediato, etc.), y que solo descubren, en ambos casos, tras realizar la primera performance.

Habrà que tener en cuenta igualmente, sabiendo que pocas son las instituciones educativas que imparten estudios académicos reglados sobre esta disciplina, que la mayoría de estos estudios sobre la disciplina, son efectivamente realizados a través de canales educativos no acreditados, como son

cursos impartidos por la propia comunidad de performers<sup>885</sup>.

ESTUDIOS PERFORMANCE REALIZADOS EN EL EXTRANJERO	
SI	4
NO	11

ÁREA GEOGRÁFICA ESTUDIOS PERFORMANCE EN EL EXTRANJERO	
LATINOAMÉRICA	0
NORTEAMÉRICA	1
EUROPA	3
ASIA	0
OTROS	0

PERFORMANCES REALIZADAS EN EL EXTRANJERO	
SI	13
NO	2

El 86% de las artistas ha realizado performances fuera del territorio español, frente a un 13% que no. Estos datos, más allá de indicarnos que las artistas realizan acciones fuera del territorio español, nos sugieren que la performance es en sí misma, un medio que facilita el crear vínculos más allá de las fronteras físicas nacionales. Aún teniendo en cuenta, que actualmente las fronteras físicas son, en casi todos los casos, menos palpables gracias a las nuevas tecnologías que nos permiten la comunicación y percepción de y con otros países, es igualmente interesante, ya que las relaciones que se establecen dentro de la disciplina, a través del traslado físico son relaciones físicas. Haciendo hincapié en el contagio disciplinar y temático, que no podría ser de otra manera en el mundo

---

<sup>885</sup> Mismamente, en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, podemos encontrar un curso sobre performance, como ya se ha mencionado anteriormente, si bien este curso, impartido por la artista Nieves Correa, se imparte en la sala de exposiciones de la facultad y no está considerada una asignatura perteneciente al ideario de un curso académico, sino que está fuera del programa académico a día de hoy, pudiéndose encontrar en la sección de actividades.

globalizado en el que viven estas performers.

Conviene hacer un pequeño paréntesis para recalcar el factor que es que la performance es una disciplina por la que estas artistas no son remuneradas, por lo que muchos de estos traslados al extranjero para formar parte de una feria, curso o jornada, corre a cargo de su propio bolsillo. Si bien muchas de las acciones en el extranjero están encuadradas dentro de festivales específicos de la disciplina, que en ocasiones, pagan el traslado de las artistas. Queda patente por lo tanto, la pasión que une a estas artistas a la disciplina, aunque cabe preguntarse, si pueden performar en cualquier espacio, porqué trasladarse si conlleva un gasto económico. Podría afirmarse que las motivaciones mayores para estas artistas son: afianzar ese vínculo dentro de la comunidad performática, el conocimiento de otros horizontes y realidades sociales y la exploración en la comunicación que se establece con personas que difieren de las propias costumbres y paisajes.

Respecto al 13% restante, revisando los cuestionarios, ninguna cuestión o conclusión destacable de por qué no han performando en el extranjero, surge de ese 13% que no ha viajado. Ya que, si bien ambas artistas comparten el ser licenciadas en Bellas Artes, no comparten el lugar de nacimiento (Valencia, Córdoba) o residencia actual (Valencia, Madrid respectivamente), como tampoco comparten la edad (50 y 39 años), como tampoco la profesión a la que se dedican en la actualidad (artista/docente y docente respectivamente).

ÁREA GEOGRÁFICA PERFORMANCE EN EL EXTRANJERO*	
SUDAMÉRICA	1
CENTRO AMÉRICA	4
NORTEAMÉRICA	4
ASIA	1
AFRICA	2
EUROPA	10

\*En esta tabla, podemos observar que el resultado de la suma total numérica ofrecida es mayor al número de performers entrevistadas. Esto se debe a que algunas de las artistas, contestaron a la pregunta del cuestionario con más de una zona geográfica.

Así, geográficamente, el mayor número de performances se realizan en Europa, un 46%, siguiendo

un 18% tanto para Centroamérica como para Norteamérica, un 10% en África, un 4% en Asia y Sudamérica.

De aquí cabe resaltar que no es de extrañar que Europa sea el destino más visitado, ya que es el que más cerca está y por lo tanto, otorga mayor facilidad y fluidez al traslado.

PERFORMANCES REALIZADAS	
De 0 - 10	2
De 11 - 20	4
De 21 – 30	4
Más de 31	2
100 o más	3

El porcentaje mayor de performance, un 53%, es la cantidad que suman dos grupos (11-20 y de 21-30), es decir, entre 11-30, si bien podemos observar que los datos están bien repartidos entre los diferentes grupos numéricos. Por lo que podemos decir, que en sí mismos, los resultados de dicha gráfica no nos facilitan una conclusión ilustrativa por sí solos. Sin embargo sí parece en extremo interesante saber, si la edad está íntimamente relacionada con ese número de performances realizadas. Por lo que a continuación se realiza una tabla comparativa entre la edad y el número de performances realizadas.

EDAD		N° PERFORMANCE				
		De 0 – 10	De 11 – 20	De 21 – 30	Más de 31	100 o más
20 – 30	2		1		1	
31 - 40	6	2	1	2		1
41 – 50	6		2	2		2
51 - 60	1					1

Encontramos que las dos franjas más huérfanas respecto al número de performances llevadas a cabo

son la de 0-10 y la de más de 31. Si bien que la casilla de 0-10 esté vacía en comparación al resto, no es de extrañar, ya que se puede superar en seguida ese número de acciones llevadas a cabo, sí es interesante por una razón: no tiene correlación directa con la edad, ya que a más joven la artista, no significa, tal y como vemos en los datos, menos número de acciones llevadas a cabo (caso de la artista ubicada en el grupo de edad de 20-30 que ha realizado más de 21 acciones).

Del mismo modo, es interesante que la otra casilla más huérfana sea la que indica un número de performances de más de 31 (pero menor de 100), porque hay un salto general en todos los grupos de edad restantes (exceptuando el 20-30 donde encontramos este dato), pasando de las 21-30 acciones directamente a 100 o más.

AÑOS HACIENDO PERFORMANCE	
MENOS DE 5	3
De 5 - 10	3
De 11 – 15	4
De 16 – 20	3
De 21 – 30	2

De nuevo, la gráfica que obtenemos de agrupar los datos facilitados por las artistas respecto a esta cuestión parece no darnos un resultado significativo, tal y como pasaba con los datos del número de performances llevadas a cabo. De nuevo, aparecen dispersados de una manera bastante homogénea entre los diversos grupos.

Por eso, se requiere realizar tablas comparativas de diversos datos para ver si es factible contestar a las preguntas que surgen al respecto, tales como: ¿Será que a mayor tiempo haciendo performances, corresponde mayor número de acciones llevadas a cabo? ¿Será, igualmente, que un mayor número de años realizando performances obligatoriamente va unido a mayor edad de la artista?

Para ello vamos a comparar los resultados respecto a la edad con los años haciendo performance, y a continuación, las cifras respecto a los años haciendo performance con el número de performances llevadas a cabo.

EDAD		AÑOS HACIENDO PERFORMANCE				
		Menos de 5	De 6 – 10	De 11 – 15	De 16 – 20	De 21 - 30
20 – 30	2	2				
31 - 40	6	1	1	3	1	
41 – 50	6		2	1	2	1
51 - 60	1					1

Podemos ver, una vez ubicados los datos en esta tabla comparativa, que se colocan de una manera muy dispersa entre los dos grupos de edad centrales. Dentro de estos dos grupos, los datos no son relevantes exceptuando las tres artistas que, formando parte del grupo de edad de entre 31 – 40 años, llevan entre 11- 15 años, formando tan solo un grupo de 20%.

Sí podemos afirmar respecto a estos resultados, que las dos franjas más activas son las franjas que comprenden entre los 31-40 y los 41-50 años, si bien los datos correlativos a los años realizando performance no siguen un patrón ordenado.

Del mismo modo, podemos observar claramente que los dos únicos casos claros de correlación entre los años realizando performance y la edad, son los grupos de edad que se encuentran en los extremos, siendo que a más joven, menos años haciendo performance (20-30 años corresponde en los dos casos encuestados a menos de 5 años realizando performance), y a más mayor, más años haciendo performance (51-60 años, entre 21-30 años performando).

Nº PERFORMANCE		AÑOS HACIENDO PERFORMANCE				
		Menos de 5	De 6 – 10	De 11 – 15	De 16 – 20	De 21 - 30
De 0-10	2	1			1	
De 11-20	4	1	2	1		
De 21-30	4		1	1	2	
Más de 31	2	1				1
100 o más	3			2		1

En esta tabla, los datos aún se encuentran mucho más dispersados que en la anterior.

Encontramos dos casos en los extremos de la tabla que, sí contienen en sí mismos un acontecer que podríamos pensar natural: el caso de la artista que lleva menos de 5 años haciendo performances y ha realizado entre 0-10 performances, y el caso de la artista que lleva entre 21-30 años performando y ha realizado 100 o más acciones. A parte de estos dos casos que parecen perfectos, los datos de esta tabla no donan unos resultados sorprendentes. Podríamos decir que en primera instancia no parece haber una relación directa entre el número de performances que una artista ha llevado a cabo con el número de años que lleva performando.

En base a las últimas tablas comparativas Edad- Número de performances, Edad- Años haciendo performances y Número de performances-Años haciendo performances, se han obtenido los siguientes resultados, agrupados en cuatro grupos de artistas, respecto a la edad de las mismas.

El primer grupo o Grupo 1, está formado por las dos artistas menores de 30 años. Ambas llevan menos de 5 años performando, sin embargo, una de ellas lleva entre 10 - 20 performances y la otra más de 31 performances.

El Grupo 2 está formado por las seis performers entre 31 – 40 años, una lleva menos de 5 años performando habiendo llevado a cabo entre 0 – 10 performances. Otra lleva entre 6 -10 años performando y ha realizado más de 30 performances. Tres de ellas, llevan entre 11 -15 años performando, de las cuales ninguna entra dentro del mismo grupo de número de performances habiendo realizado, una entre 11 – 20 acciones, otra entre 21 – 30 y otra más de 100. La última de estas seis artistas comprendidas entre los 31 – 40 años, lleva entre 16 – 20 años accionando y ha llevado a cabo de 0 – 10 acciones.

Para continuar, tenemos el Grupo 3 formado por seis artistas comprendidas en la franja de edad entre los 41 – 50 años. Menos dispersado que el anterior grupo en cuanto a número de performances realizadas, encontramos que se agrupan de la siguiente manera: dos de las artistas llevan entre 6 – 10 años accionando y las dos han realizado entre 11 – 15 performances. Una, lleva entre 11 – 15 años realizando performance y ha llevado a cabo más de 100. Dos artistas pertenecientes a este grupo, llevan entre 16 – 20 años accionando, y las dos han llevado a cabo entre 21 – 30 performances. Y la última artista dentro del presente grupo, lleva entre 21 – 30 años y ha realizado más de 31 performances.

Por último, está el último grupo o Grupo 4, formado tan solo por una artista, quien agrupa en sí



misma las mayores cifras. De entre 51 – 60 años, esta artista lleva performando entre 21 -30 años y ha llevado a cabo más de 100 performances. Este caso, podríamos decir que es el caso más redondo o que parece más natural de toda la investigación, a más años, más tiempo performando y a más tiempo performando, más performances realizadas. Pero la realidad es que es el único caso como tal de todo el grupo investigado, ya que las otras dos artistas que han realizado más de 100 performances están repartidas entre el segundo y el tercer grupo (edades diferentes), si bien ambas llevan entre 11 – 15 años performando. Si bien coinciden, en el número de años que llevan performando, la artista perteneciente al segundo grupo, tiene otras dos artistas con ella dentro del subgrupo de años realizando performance, y ninguna de las otras dos tiene una cifra similar ( 21 -30 y 11- 20 performances respectivamente).

Se anota que efectivamente, podríamos concluir, que excepto en el caso perteneciente al grupo 4, los datos en sí no son necesariamente interdependientes. Si bien en el grupo uno encontramos que las dos artistas menores de 30 años llevan menos de 5 performando (lógico porque va dentro de lo que es el propio tiempo de vida), los resultados respecto a número de performances llevadas a cabo difieren enormemente. La línea temporal en este caso sí tiene un sentido lógico que nos evidencia que es difícil llevar más tiempo realizando performances si se pertenece a este grupo de edad, ya que la performance es una disciplina con la que se entra en contacto a partir de una determinada edad: mientras se realiza la carrera universitaria, o más tarde.

Quizás, podríamos decir que el segundo grupo es el más caótico y rico en resultados, encontrando hasta resultados increíblemente dispares entre las artistas pertenecientes a un mismo subgrupo. Podría deberse a que las artistas pertenecientes a este grupo están en la edad de exploración y asentamiento en la disciplina.

Del mismo modo, observamos, gracias al Grupo 2, que la edad no es significativa respecto al número de años que se lleva en la disciplina, ya que hay dos artistas de ese grupo de edad (41 – 50 años), que llevan solamente entre 6-10 años realizando performances.

Con todo, cabe resaltar dos casos en comparación, curiosos por su contraste, que nos permiten advertir esa disparidad de resultados y esa no correlación necesaria de interrelación dependiente entre los datos. El primer caso comparativo es el de una artista del grupo 1, que teniendo menos de 30 años y llevando menos de 5 años performando, lleva realizadas más de 31 performances, frente a otra artista que teniendo entre 41 – 50 años (grupo 3) y llevando entre 21 – 30 años performando, lleva 31 acciones.

	EDAD	AÑOS PERFORM.	Nº PERFORM
Artista G.1	20-30	Menos de 5	Más de 31
Artista G.3	41-50	21-30 años	31

El segundo caso es el de la artista perteneciente al grupo 2 (31 – 40 años), quien lleva entre 16 – 20 años performando y ha realizado tan solo 0 – 10 performance (caso sin duda singular en la investigación), frente a una artista perteneciente al grupo 3 (41 – 50 años) quien, llevando menos años performando (11 – 15 años), lleva 100 o más acciones llevadas a cabo. Es decir, dejando a un lado la edad de estas dos artistas, el tiempo dedicado a la disciplina no asegura el número de performances llevadas a cabo.

	EDAD	AÑOS PERFORM.	Nº PERFORM
Artista G.2	31-40	16-20	0-10
Artista G.3	41-50	11-15	100 o más

Y es que esto nos habla de la esencia de la performance en sí misma: ésta, es una disciplina sumamente ligada a las circunstancias y necesidades personales (emocionales, vivenciales, existenciales) y económicas<sup>886</sup> de cada artista.

---

<sup>886</sup> Anotar que si bien el mundo del arte es un mundo en el que el artista se mueve mucho por su pasión hacia su arte y la disciplina que ejerce, siempre hay un sentimiento de esperanza hacia el poder vivir gracias a la remuneración obtenida de las piezas generadas. Algo que en la performance no pasa. Si una persona se dedica a la pintura, puede en un futuro realizar exposiciones en galerías y junto con éstas, vender los cuadros bien por vía institucional o bien privada, pero puede mantenerse de esta manera porque la disciplina, la pintura en sí, tiene esa característica intrínseca. La característica intrínseca de la acción performática es que no es un producto, por lo que no se puede vender, no hay aliciente económico.





## 11. LISTADO DE IMÁGENES

Este listado se desarrolla por orden de aparición en la tesis.

Fig.1 *Gallarda*.

Artista Ana Gesto. Santiago de Compostela. 2013.

Fotografía de detalle.

Fig.2 *Penélope, tejedora de sueños*.

Artista: Neves Seara. Ponferrada, 2013.

Fig.3 *La F.L.A.C.*

Artista: Pascale Ciapp. Loupian. 2017.

Fig.4 *Selecta*.

Beatriu Codonyer. Madrid. 2012.

Fig.5 *Miroir, Mon Beau Miroir*.

Artista: Pascale Ciapp. Marsella, 2016.

Fig.6 *Espejo del origen del mundo*.

Artista: Deborah De Robertis. París, 2014.

Fig. *Interior Scroll*.

Artista: Carol Schneemann. Nueva York. 1975.

Fig.8 Sin título.

Artista: Silvia Gribaudi. Madrid, 2013.

Fig.9 *Beauty Tips*.

Artista: Keme Pellicer. Tampere, 2015.

Fig.10 Sin título

Artista: Silvia Gribaudi. Madrid 2013.

Fig.11 *La impotencia, acción cotidiana*.

Artista: Alba Soto. Madrid, 2013.

Fig.12 *Colgada de un grito*.

Artista: Yolanda Benalba. Bucarest, 2014.

Fig.13 *Limpia y Pura*.

Artista: Neves Seara. Pontevedra, 2015.

Fig.14 *Antifonía nº2*.

Artista: Ana Gesto. Santiago de Compostela, 2014.

Fig.15 *Intervalos Variables*.

Artista: Ana Gesto. Acción realizada en cuatro ocasiones. Coimbra, 2011; Madrid, 2011; Girona, 2012; Sao Vicente de Évora, 2012.

Fig.16 *Síntoma*.

Artista: Isabel Mondragón y Lorena Izquierdo. Valencia, 2016.

Fig.17 *Cuncas*.

Artista: Ana Gesto. Tenerife, 2008.

Fig.18 *Till Dommsday version 2.0*.

Artista: Nieves Correa. Madrid, 2015.

Fig.19 *Casting off my womb*.

Artista: Casey Yenkins. Darwin City, Australia, 2013.

Fig.20 *Lat. Mutare*.

Artista: Keme Pellicer. Madrid, 2014.

Fig.21 *Una mujer de rojo*

Artista: Lina Pardo, Bogotá, 2012.

Fig.22 *Biografía 10.1*.

Nieves Correa. Acción realizada en el festival Interakcje Festival Piotrow Trybunalski, Polonia y en AFIAC. Tarn, Francia. 2010.

Fig.23 *Louche*.

Artista: Pascale Ciapp. Aubais, 2017.

Fig.24 *1,2,3, Nous irons au Bois*

Artista: Pascale Ciapp. Marsella, 2011.

Fig.25 Sin título

Artista: Lucía Peirot. Valencia, 2013.

Fig.26 *Biografía III. Sobre el tiempo*

Artista: Nieves Correa, Gotemburgo. 2008.

Fig.27 *Umbral*.

Artista: Lorena Izquierdo. Pas, Performance Art Studies, 2013.

Fig.28 *Rythm 0*.

Artista: Marina Abramovic. Nápoles, 1974.







## 12. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

### 12.1. Bibliografía

- ABAD CARLÉS, A. (2012): *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- ACASO, M. (2006): *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- ACKERMAN, D. (2000): *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- AGAMBEN, G. (2011): *Desnudez*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- AGAMBEN, G. (2015): *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de la Iglesia y el Reino*. Barcelona: Ediciones Anagrama.
- AMANN ALCOCER, A. (2011): *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Madrid: Ediciones Nobuko.
- AMODIO, E. (2006): *Cultura, comunicación y lenguaje*. Caracas: IESALC UNESCO.
- AMSTRONG, N. (1991): *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- AUMENTE, P. (2013): “Mujeres artistas del entorno Fluxus. Pioneras del arte de acción.” *Arte y Ciudad*. Revista de Investigación. ISSN 2254-2930.
- BAENA, F. *El arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Director, Isidro López Aparicio Pérez. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada. Departamento de dibujo, 2013.
- BAHNTJE, M. BIADIU, L. LISCHINSKY, S. (2007): *Despertadores de la memoria: los objetos como soportes de la memoria*. República Argentina: II Jornadas Hum.H.A.
- BAKAN, D. (1979): *Enfermedad, dolor y sacrificio. Hacia una psicología del sufrimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. Colección Popular.
- BALLESTER BUIGUES, I. (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- BARZOLA, P., MALDONADO, M. (2009): “Sujeto y modos de subjetivación”. Paraná: Facultad de Ciencias de la Educación, UNER. N°38 (115-147).
- BARRIOS, O. (2010): *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos.
- BAUDELAIRE, D. (2011): *Los paraísos artificiales*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUMAN, Z. (2004): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

- BAUMAN, Z. (2006): *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BECKER, E. (2003): *La negación de la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BELLI, S., IÑIGUEZ, L., (2006): “Emociones y lenguaje: el concepto de “performance” en el membership”. *Categorization Analysis*. Barcelona. SEJ2006-017SOCL.
- BENJAMIN, W. (2017): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro libros.
- BENITO, I. (2003): *El arte-carnal en Orlan. Hacia una estética del sacrificio*. Madrid: Devenir.
- BERGER, J. (2001): *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BLOOM, P.: *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. 2013. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BODEGÓN, E. (2009): “Las leyes de igualdad de género en España y Europa: ¿Hacia una nueva ciudadanía? “. *Anuario de filosofía del derecho*. Barcelona: Universitat Autònoma. ISSN 0518-0872, N° 26.
- BOYDSTON, J.A. (1991): “The Later Works of John Dewey, 1925-1953”. Vol. 11 (1935-37). Southern Illinois University Press, Carvondale y Edwadsville.
- BUCI-GLUCKSMANN, C. (2006): *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- BUTLER, J. (1988): “*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory*”. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. The Johns Hopkins University Press, pp. 519-531.
- BYUNG-CHUL HAN. (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Heder Editorial.
- CÁCERES, M., DIAZ, P. (2008): “La representación del cuerpo de la mujer en la publicidad de revistas femeninas”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Universidad Complutense de Madrid. 2008, 14 309-32. ISSN: 1134-1629.
- CANTÓN, M. (2009): *La razón hechizada. Teorías antropológicas de la religión*. Barcelona: Ariel.
- CAÑAS, J.L. (2008): “Kierkegaard y Nietzsche: una lectura antropológica actual”. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía III. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol.25:371-406. ISSN: 0211-2337.
- CARO BAROJA, J. (2006): *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARRO FERNANDEZ, S. (2010): *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- CASO A. (2006): *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Planeta.
- CHOZA, J. (2013): “Principio y fundamento femenino del arte”. Sevilla: *Revista de estética y teoría de las artes*, nº 12. Universidad de Sevilla. ISSN 1697-8072.

- CIRLOT, L., MANONELLES, L. (2011): *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Barcelona: Publicaciones I Ediciones de la Universitat de Barcelona.
- CLARK, K. (2006): *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CLÚA, I. (2007): *Género, cuerpo y performatividad. Cuerpo e identidad*. Barcelona: Edicions UAB.
- COLLINS, R. (2009): *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- CORBIN, A., COURTINE, J.-J., VIGARELLO, G. (2006): *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada en El Siglo XX*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- CUNILLERA PÉREZ, M. (2010): *Metáforas de la voracidad del arte del siglo XX*, Madrid: ISBN: 978-84-693-1835-5
- DAVENPORT, G. (1998): *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid: Turner publicaciones.
- DE CERTEAU, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Occidente.
- DELEUZE, G. (1968): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- DEVILLARD, FRANZÉ, PAZOS: “Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo Etnográfico”. *Política y Sociedad*, 2012, Vol.49, Núme.2:353-369
- DE NAVERÁN, I., ÉCIJA, A. (2013): *Lecturas sobre danza y coreografía*. Castilla la Mancha: Artea Editorial.
- DE VENTÓS, X.R. (1989). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- DEL VALLE- CORDERO, a. (2013): “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2014,26 (1), 6-82. ISSN: 1131-5598.
- DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DEWEY, J. (2014): *Naturaleza humana y conducta. Introducción a la psicología social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DIAMON, E., AMICH, C., VARNEY, D. (2017): *Performance, feminism and affect in neoliberal times*. Palgrave Macmillan UK.
- D’ORS, P. (2015): *Biografía del silencio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- DOUGLAS, M. (1978): *Símbolos naturales*. Madrid: Alianza Editorial.
- DOUGLAS, M. (2008): *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- DOUGLAS, M. (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- DOUGLAS, M (1996): *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- DOUGLAS, M. (2007): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DUBY, G., PERROT, M. (1993): *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus.
- DUNCAN, C., (2007): *Rituales de civilización*. Nausícaä Edición Electrónica.
- DURKHEIM, É. (1996): *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*. Barcelona: Ariel.
- EHRENREICH, B., ENGLISH, D., (2010): *Por tu propio bien. 150 años de consejos expertos a mujeres*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- ELIADE, M. (1991): *Yoga, Inmortalidad y Libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELKINS, J., MONTGOMERY, H. (2013): *Beyond the aesthetic and the anti-aesthetic*, Pennsylvania: The Stone Art Theory Institutes.
- ERNEST BECKER, B. (2003): *La negación de la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- ESCOBAR, M., NARANJO, M., RIVERA, P. (2010): “El ritual, herramienta heurística para el estudio de las organizaciones. Un estudio de caso”. México: XV Congreso Internacional de Investigación en Ciencias Administrativas.
- FEBRER, N. (2008): *Entorno y artificio. Imágenes de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Antígona.
- FERNÁNDEZ, J. (1996): *Varones y mujeres. Desarrollo de la doble realidad del sexo y del género*. Madrid, Pirámide.
- FERNANDEZ RIVERA, M.L., RAMOS, A. (2010): *El laberinto de los sueños*. Editor Hilargi Ediciones. I.S.B.N: 978-84-693-3743-1. Depósito legal: BI-1716-2010.
- FERNANDEZ VEGA, J. (2007): *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FOUCAULT, M. (1987): *Hermeneútica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- FRAILE, R., MONTIEL, L., GONZÁLEZ DE PABLO, A., DE ARMAS, I. (2004): *Antropología, Historia y Arte de la Sangre*. Madrid: Grupo Menarini.
- FRANKL, V. (2004): *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder Editorial.
- FRAZER, J.G. (1997): *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- GARCÍA, A., (2008): *Hormonas, tacones, transformaciones identitarias y otras críticas al sistema sexo-género. Hacia una etnografía de cuerpos disidentes: feminismos y experiencias transgénero*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- GARCÍA, M. (2012): “Memoria y vida cotidiana. Las amas de casa de almogía durante el franquismo”. *Baetica*. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 34, 2012, 451-471 ISSN: 0212- 5099.
- GARDNER, H. (2001): *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México:

Fondo de Cultura Económica.

GEERTZ, C. (1973): *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.

GIACCAGLIA, A., MÉNDEZ, L., RAMÍREZ, A., SANTA MARÍA, S., CABRERA, P.,

JUSTO, I. (2011): “La representación contemporánea del cuerpo desnudo: el objeto sexual en el cambio del siglo XX al XXI”. Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios. *Olivar* nº16.

GOFFMAN, E. (1986): *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

GOFFMAN, E. (1981): *La presencia de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

GOFFMAN, E. (1991): *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.

GOLDBERG, R. (2002): *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.

GONZÁLEZ, L. (2014): “Performance y acción creativa en el espacio público: poéticas corporales en la obra de Nel Amaro”. *LIÑO 20*. Revista Anual de Historia del Arte. (pp. 14-158).

HART, L. PHELAN, P. (1993): *Acting out: feminist performances*. Michigan: The University of Michigan.

HERNÁNDEZ, R., (1988): *Antropología: religión, mito y ritual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

HICKEY-MOODY, A. (2016): “Folding the flesh into thought”. *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*. Volume II. Number I. April 2006. ISSN 0969-25X.

HONORÉ, C. (2009): *Elogio a la lentitud*. Barcelona: RBA Libros.

ISIGURO, K. (2010): *Un artista del mundo flotante*. Barcelona: Editorial Anagrama.

JIMENO SALVATIERRA, P. (2006): *La creación de Cultura signos, símbolos, antropología y antropólogos*. Madrid: Ediciones UAM.

JONES, A. (2010): “Generando problemas: las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino”. *Arte(s) -Feminismo (s)*. ISBN: 1885 – 4X Youkali, 11.

JOUSSE, M. (1974): *L’anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.

JOUSSE, M. (1978): *Le parlant, le parole et le soufflé. L’anthropologie du geste*. Paris: Gallimard.

JUNG, C. (1999): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.

JUNG, C (2002): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: LImpergraph.

J. VERGARA, F. (2011): *Gadamer y la hermenéutica de la comprensión dialógica: historia y lenguaje*. Chile. Revista de filosofía, n.69, 2001-3, pp.74-93. ISSN 0798-1171.

KANDINSKY, V. (1996): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

LARREA PRÍNCIPE, I. (2009): *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. ISBN: 978-84-9860-052-0

LEACH, E. (1993): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid:

Siglo XXI de España Editores.

LEACH, E. (1972): *Replanteamiento de la antropología*. Barcelona: Editorial Seis Barra.

LEVI-STRAUSS, C., (1995): *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.

LE BRETON, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LIPOVETSKY, G. (1983): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*.

Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, G. (1994): *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama

LISÓN, C. (2010): *Antropología integral. Ensayos teóricos*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

LISÓN, C. Ed. (2010): *Antropología: horizontes estéticos*. Barcelona: Anthropos Editorial. (varios autores, edita Lisón, C.).

LISÓN, C. (2013): *Antropología: estilos de pensamiento e interpretación*. Barcelona: Anthropos Editorial.

LOPEZ, G., *El tiempo de la existencia. El uso del cabello en la escultura contemporánea*.

Directora, D<sup>a</sup> Maribel Doménech Ibáñez. Tesis doctoral inédita. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Departamento de Escultura (2001)

LOPEZ, A. (2002): *H. G. Gadamer*. A Parte Rei; revista de filosofía. ISSN: 1137-8204, ISSN-e 2172-9069, n.22.

LORITE MENA, J. (1987): *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Barcelona: Editorial Antrophos.

LLUÍS MONTANÉ, J. (2009): “La postmodernidad y el abandono de las utopías”, *Revista Transversales* n°13.

L.FERNÁNDEZ, M. (1994): “Arte y heroísmo en los últimos años: la cuestión femenina”. *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid. ISSN 1131-5598.

MALINOWSKI, B., (1994): *Magia, ciencia, religión*. Barcelona: Editorial Ariel.

MÁRQUEZ, P. (2002): “Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles”. *Revista UCM; Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 14. ISSN: 1131-5598, pp. 121-149.

MATÉ, M. (2008): *Nacionalismo Doméstico*. Catálogo edita Museo Barjola.

MAUSS, M. (2006): *Manual de etnografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

MAUSS, M. (1979): *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.

MAUSS, M., HUBERT, H. (2010): *Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

MEJÍA, I. (2005): *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*. México: ENAP-UNAM.



- MENDOZA, J. (2009): "El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad". *Revista Casa del Tiempo*. Vol. II, Época IV, n.17
- MENDOZA URGAL, M. (2010). *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Madrid: ISBN: 978-84-693-9252-2
- MILLER, W.I. (1998): *Anatomía del asco*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- MORÁN, J. (2009): "John Dewey, individualismo y democracia". Foro interno 2009, 9, 11-42.  
ISSN: 1578-4576. Trabajo inscrito en el proyecto de investigación FFI2008-0531/FISO del Ministerio de Ciencia e Innovación.
- MONCÓ, B. (2011): *Antropología del género*. Madrid: Síntesis.
- MONTENEGRO, F. (2007): *Más allá de la representación. Recontextualización, performance y memoria de una tradición*. Publicación en internet de Debates en Sociología, nº32. ISSN 0254-9220. ([revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2560](http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/2560))
- MONTERO, P. (2000): "El cuerpo en peligro". *Arte, Individuo y Sociedad*. UCM 12: 143-170  
ISSN: 1131 – 5598.
- MOSCOSSO, J. (2011): *Historia cultural del dolor*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- MORAN, C. (2015): *Cómo ser mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MORILLAS, A. (2007): *Ecce homo. (Turín 1888-Leipzig 1908) Historia de una ocultación*. Escrito realizado de una reelaboración de la conferencia organizada por AGON. Grupo de Estudios Filosóficos, pronunciada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona.  
[www.agongilosofia.org](http://www.agongilosofia.org).
- MURILLO, S. (1996): *El mito de la vida privada*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- NEAD, L. (1998): *El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- NIETZSCHE, F. (1986): *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (1986): *Humano, demasiado humano*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos 5ª. Edición.
- NIETZSCHE, F. (2006): *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF.
- OCAMPO, E. (2015): "Primitivismo y feminismo en el arte contemporáneo". *Arte, Individuo y Sociedad*. 2016, 28 (2) 311-324. ISSN: 1131-5598.
- PADÍN, D. (2007): "Ritual o performance, siempre utopía".  
([mostowa2.net/mostowa2/txtcpitoperf.html](http://mostowa2.net/mostowa2/txtcpitoperf.html))
- PARDO, J. (1996): *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- PARES, I. (2013): *La creación artística, una expresión del interior del ser humano*. Buenos Aires: UP. Universidad de Palermo. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Escritos en la Facultad vol. 81. ISSN: 1669-2306
- PERA, C. (2006): *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Editorial

Triacastela.

PÉREZ, J. (2010): *Historia de la brujería en España*. Madrid: Espasa Libros.

PROST, A., VINCENT, G. (1989) *Historia de la vida privada. De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Altea: Taurus, Alfaguara.

RAMÍREZ, J.A. (2003): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.

REINHARZ, S. (1992): *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.

RODRIGUEZ PEINADO, L. (2003): *El arte textil en la antigüedad y la alta edad media*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, UCM. ISBN 84-607-9593-4, pp. 126-138

RODRIGUEZ, V. (2012): “Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción antropológica”. *Gaceta de Antropología*, 2012, 28 (1), artículo 13. ISSN 2340-2792.

R. MCCLANN, C. (2013): *Feminist theory reader: local and global perspectives*. Routledge, New York.

RUIDO, M. (2006): *Feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 en el Estado Español*. Barcelona: Colaboraciones Complejas.

RUBIO HERNÁNDEZ, R. (1988): *Antropología: religión, mito y ritual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

RUSSELL, A., (2003): *The managed heart. Commercialization of human feeling*. Londres: University of California Press, Ltd.

SANABRIA, F. (2001): *Campos de poder y márgenes de la libertad: una aproximación al pensamiento socio-político de Pierre Bourdieu*. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia (Medellín).

SÁNCHEZ, E. (2013): “Louise Bourgeois y el canon modernista en Historia del Arte: Alternativas desde la crítica feminista”. *Investigaciones feministas*. 2013, vol. 4. 155-170. ISSN: 2171-6080

SANMARTÍN, R. (2003): *Observar, escuchar, comparar, escribir*. Barcelona: Ariel.

SANMARTÍN, R. (2005): *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Trotta.

SANMARTÍN, R. (2011): *Libertad, sensualidad e inocencia. Ensayos en antropología del arte II*. Madrid: Trotta.

SARTORI, G. (1992): *Elementos de teoría política*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

SAURET GUERRERO, M<sup>a</sup>T. QUILES FAZ, A. (2002): *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga (CEDMA).

S. BROWN, R., (2013): “Beyond the evolutionary paradigm in consciousness studies”. New York

- City. *The journal of Transpersonal Psychology*. Vol 45. Nº2.
- SENNET, R. (2000) *La corrosión del carácter*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SENNET, R. (2003): *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SIMÓN LÓPEZ, M. (2011): *Memoria y envejecimiento: recuerdo, reconocimiento y discriminación de estímulos con distinta modalidad*. Madrid.: Facultad de Psicología. Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 978-84-694-7369-6
- SOICHITA, V.I. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial.
- SMITH, A. (1979): *Teoría de los sentimientos morales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SPERBER, D. (1988): *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- STEINER, G. (2001): *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela.
- STILES, K., BRETT, G., KLOCKER, H., OSAKI, S., SCHIMMEL, P. (1998): *Out of actions: Between performance and the object, 1949-1979*. Germany: Thames and Hudson. ISBN 0-500-28050-9.
- S. ROTH, M., G. SALAS, C. (2001): *Disturbing remains: memory, history and crisis in the 20<sup>th</sup> century*, Los Angeles: Getty Research Institute.
- TANIZAKI, J. (2016): *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TAYLOR, D., FUENTES, M (2011): *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica. Arte Universal
- TURNER, V., (1988): *El proceso ritual*. Madrid: Altea, Taurus Alfaguara.
- T.HALL, E. (1973): *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de Estudio de Administración Local.
- ULLOA, L. (2003): *La tradición textil en la construcción de la identidad de tejedoras aymara del Norte de Chile*. Barcelona. Resum del treball de recerca de segon any presentat en el Programa de Doctorat en Antropologia Social i Cultural. Bienni 2001-03. Universitat de Barcelona.
- URIARTE, E. (2008): *Contra el feminismo*. Madrid: Espasa Calpe.
- VAAMONDE, M. (2016): “Dewey y el feminismo”. *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*. Universidad de Navarra. Pamplona, 17, marzo, 2016.
- VAN GENNEP, A. (2008): *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- VARIOS AUTORES (2012): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona. Gráficas Alhambra.
- VARGAS, M. (2012): *La civilización del espectáculo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- VATTESE, A. (2013): *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Ediciones

Rialp.

- VELASCO, H. (2007): *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- VILAR, J. (1998): *Antropología del dolor. Sombras que son luz*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- VOGEL-POLSKY., E. (2008): *A woman of conviction*. Bruselas: Institute for the Equality of Women and Men.
- W. FERNANDEZ, J. (1993): *La misión de la metáfora en la cultura expresiva*. Santiago de Compostela. Agora 12/1 (1993): 89:124. Universidade de Santiago de Compostela. Traducción del artículo original "The Mision of Metaphor in the Expressive Culture" publicado en Current Antropology, vol. 15, n.2, Junio 1974, pp.119-145.
- W. FERNANDEZ, J. (2010): *Los tónicos de la voluntad. Sobre la regeneración y la revitalización de las naciones*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Vol. LXV. N.1, pp.11-44. Enero-Junio 2010. ISSN: 0034-7981.
- W. SCOTT, J. (1996): "El género: una categoría útil para el análisis histórico". PUEG, México. *Lamas Marta Compiladora.*, pp. 265-302. Original "Gender: a useful category of Historical Analysis" publicado en American Historical review, 91, 1989, pp. 1053-1075.
- W.TURNER, V. (1988): *El proceso ritual*. 1988. Altea, Taurus Alfaguara, Madrid
- ZEMON DAVIS, N. (1999): *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ZUBI AURRE, M.T. (1995/1996): *Feminismo y posmodernidad*. México: Anuario de Letras Modernas Vol.7. Instituto Autónomo de México.
- ZWEIG, S. (2012): *El misterio de la creación artística*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- ZWEIG, S. (2002): *El mundo de ayer*. Barcelona, Acantilado.

### Catálogos

- Catálogo. Herejías. *Crítica de los mecanismos*. Del 6 al 23 de Julio 1995. Centro Atlántico de Arte Moderno
- Catálogo ZAJ, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p.104.
- Catálogo Art corporel, galería Stadler, París, Enero 1975. *Del arte objetual al arte del concepto. Mujeres en el sistema del arte en España. 2014*. Edita: Mujeres en las ArtesVisuales MAV y EXIT Publicaciones. Madrid.

## 12.2. Recursos web

- Carmona, M.J (2017): *Se buscan artistas para devolver la vida a los pueblos. Ecuatimes* [en línea]. 04-03-2017. Disponible en [www.equatimes.org/se-buscan-artistas-para-devolver?lang=es#.Wry9r5exXIX](http://www.equatimes.org/se-buscan-artistas-para-devolver?lang=es#.Wry9r5exXIX)
- Carretero, R (2013): *La huida al mundo rural para escapar de la crisis: “En la ciudad no teníamos ni para comer”*. *Huffington Post* [en línea]. 10-03-2013. Disponible en [www.huffingtonpost.es/2013/03/10/la-huida-al-mundo-rural-por-la-crisis\\_n\\_2817366.html](http://www.huffingtonpost.es/2013/03/10/la-huida-al-mundo-rural-por-la-crisis_n_2817366.html)
- Corcecuera, A (2013): *Me voy al pueblo. El País* [en línea]. 18-02-2013. Disponible en [https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081\\_260982.html](https://elpais.com/elpais/2013/01/18/eps/1358524081_260982.html) [consultada el 02-12-2017].
- Correa, N (2007): *Un fragmento de vida. Performancelogía*. (n.d) Disponible en [performancelogia.blogspot.ch/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html](http://performancelogia.blogspot.ch/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html)
- G.Zarzalejos.A (2017): *La (inquietante) tendencia a informarse a través de las redes sociales. El Confidencial*. 11-03-2017. Disponible en [www.elconfidencial.com/comunicacion/2017-03-11/medios-de-comunicacion-redes-sociales-noticias-falsas-facebook-fake-news\\_1346144](http://www.elconfidencial.com/comunicacion/2017-03-11/medios-de-comunicacion-redes-sociales-noticias-falsas-facebook-fake-news_1346144)
- Jones, A. (2010): *Generando problemas: las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino. Arte(s) Feminismo (s)*. [en línea]. Abril-2010. Disponible en [www.youkali.net/youkali11-a-AJones.pdf](http://www.youkali.net/youkali11-a-AJones.pdf). ISBN: 1885-477X
- Lavernia, K (2017): *Marina Abramovic. Biografía, obra y exposiciones. ABCBlogs*. [en línea] 18-01-2017. Disponible en [abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2017/01/18/marina-abramovic-biografia-obra-y-exposiciones/](http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2017/01/18/marina-abramovic-biografia-obra-y-exposiciones/) [consultada el 22-02-2017].
- Minuchin, Luis. (2013). *Psicoanálisis, arte y creatividad. Pandora de Arte*. [en línea]. 10-04-2013. Artículo disponible en [pandoradearte.blogspot.ch/2013/04/psicoanalisis-arte-y-creatividad.html](http://pandoradearte.blogspot.ch/2013/04/psicoanalisis-arte-y-creatividad.html).
- Sánchez, L., Señor, R., (n.d). Algo que recorda en línea]. Disponible en [rwww.facebook.com/algoquerecordar/?hc\\_ref=ARSmiJpGBveh6BpBZVoACHLjqEeEnViX8YJ5TOZxbrfKO4lxmEpPMLLeOLEFTAXBkGy0](https://www.facebook.com/algoquerecordar/?hc_ref=ARSmiJpGBveh6BpBZVoACHLjqEeEnViX8YJ5TOZxbrfKO4lxmEpPMLLeOLEFTAXBkGy0) [última consulta el 30-03-2018].

*Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino* (MBA, enero-marzo de 1998). Reflexiones sobre un proyecto expositivo. Ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación

Universitaria de Género, CEM, Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas, 18 de Julio de 2002. Carmen Hernández. [performancelogia.blogspot.ch/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html]

*La cultura: concepto y estudio. El rincón del antropólogo.* (n.d) ISBN 84-9714-016. Disponible en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp>

*Obras de Santa Teresa de Jesús.* Barcelona: Imprenta de D. Juan Oliveres. (1844) Tomo II, capítulo

IV. Consultado a través de google books.

(books.google.ch/books?id=J2f4xmD4pe4C&pg=PA16&lpg=PA16&dq=%E2%80%9C(...) +no+hay+cosa+que+delante+se+me+pusiese,+por+grave+que+fuese,+que+dudase+de+acometerla&source=bl&ots=vLanlNy8TC&sig=COXm2euOxhZqcN7te80vx7ijNE4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiCwbeVuJvaAhWI1xQKHcxDBS4Q6AEIKzAB#v=onepage&q=%E2%80%9C(...) %20no%20hay%20cosa%20que%20delante%20se%20me%20pusiese%2C%20por%20grave%20que%20fuese%2C%20que%20dudase%20de%20acometerla&f=false).

<http://accionmad.org/>

<http://www.intramurs.org/festival/>

<http://www.abiertodeaccion.org/>

<https://mulleresenaccion25n.wordpress.com/>

<http://www.museoreinasofia.es/>

<http://es.wikipedia.org>

<http://feministartproject.rutgers.edu/home>

<http://lajuangallery.com/>

<https://elpais.com/>

<http://artesvisuales31.blogspot.com.es>

<http://www.antropologiadelcuerpo.com>

<https://mav.org.es/>

<https://culturacolectiva.com/>

<http://www.observacionesfilosoficas.net/>

<http://www.performancereconstrucciondelamemoria.blogspot.com.es>

<http://www.antropologiavisual.cl>

<http://www.elcultural.es>

<http://performancelogia.blogspot.ch/2007/04/sobre-performanceloga.html>

<http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>

<https://www.pinterest.es/pin/543739355000251440/>

<https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>

<http://www.publico.es/actualidad/cono-insumiso-juez-juicio-oral-mujeres.html>  
<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>  
[https://www.clarin.com/tecnologia-y-comunicacion/estudios-avanzados-de-performance\\_0\\_S1LlAaTsvQg.html](https://www.clarin.com/tecnologia-y-comunicacion/estudios-avanzados-de-performance_0_S1LlAaTsvQg.html)  
[liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp](http://liceus.com/cgi-bin/aco/ant/01001.asp)  
[www.moma.org/calendar/exhibitions/964](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964)  
[pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/contact/contact/](http://pas.bbbjohannesdeimling.de/index.php?/contact/contact/)  
[mujeresenred.net](http://mujeresenred.net)  
[magnet.xataka.com/viajes/por-que-deje-mi-trabajo-y-mi-ciudad-para-dar-la-vuelta-al-mundo](http://magnet.xataka.com/viajes/por-que-deje-mi-trabajo-y-mi-ciudad-para-dar-la-vuelta-al-mundo)

## **Facebook**

- [https://www.facebook.com/performancelogia/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/performancelogia/?ref=br_rs)
- [https://www.facebook.com/PerformingGender/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/PerformingGender/?ref=br_rs)
- [https://www.facebook.com/performance.kunst/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/performance.kunst/?ref=br_rs)
- [https://www.facebook.com/performancelogia/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/performancelogia/?ref=br_rs)
- <https://www.facebook.com/LA-ACCI%C3%93N-CICLO-EN-HUELVA-129030917113298/>
- [https://www.facebook.com/inactionireland/?ref=py\\_c](https://www.facebook.com/inactionireland/?ref=py_c)
- [https://www.facebook.com/livestock.performance/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/livestock.performance/?ref=br_rs)
- [www.facebook.com/tierraalavistablog](http://www.facebook.com/tierraalavistablog)
- [www.facebook.com/algoqrecordar/](http://www.facebook.com/algoqrecordar/)

## **Grupos cerrados de Facebook:**

- <https://www.facebook.com/groups/303548963040242/> (Acción!MAD. Performance y Arte de Acción en y desde la Facultad de Bellas Artes)
- <https://www.facebook.com/groups/275425359299468/> (Performance, la magia y el rito a través de la mujer artista contemporánea)
- <https://www.facebook.com/groups/106211532780049/> (Performance Art / Live art).
- <https://www.facebook.com/groups/354983027939840/> (Todas somos Ariadna).

## Videos

- *Acción Cotidiana*. Alba Soto. Disponible en: <https://vimeo.com/120957021>
- *Lat. Mutare*. Keme Pellicer. Disponible en: <https://vimeo.com/103455367>
- *Ensi Itkuni*. Keme Pellicer. Disponible en: <https://vimeo.com/121007222>
- *La Edad*. Ana Gesto. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lptBOPObVXg>
- *Biografía III. Sobre el tiempo*. Nieves Correa. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=G4SZb5CAjNU&t=103s>
- *Una posible biografía del mes*. Nieves Correa. Disponible en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=rIBp4v\\_ny60](https://www.youtube.com/watch?v=rIBp4v_ny60)
- *Louche*. Pascale Ciapp. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j2I17IaujCg>
- *Elorigendelmundo*. Disponible en:  
[www.youtube.com/watch?time\\_continue=56&v=HYYoRW2U6T4](http://www.youtube.com/watch?time_continue=56&v=HYYoRW2U6T4)

## 12.3. Páginas web artistas entrevistadas

Beltrán, Analía	<a href="http://www.facebook.com/analia.beltran">www.facebook.com/analia.beltran</a> <a href="http://analiabeltrani.janes.es/language/en/">analiabeltrani.janes.es/language/en/</a>
Benalba, Yolanda	<a href="http://www.facebook.com/yolanda.benalbaruiz">www.facebook.com/yolanda.benalbaruiz</a> <a href="http://yolandabenalba.com">yolandabenalba.com</a>
Codonyer, Beatriu	<a href="http://www.facebook.com/beatriu.codoner">www.facebook.com/beatriu.codoner</a>
Correa, Nieves	<a href="http://www.facebook.com/nieves.correa">www.facebook.com/nieves.correa</a> <a href="http://www.nievescorrea.org">www.nievescorrea.org</a>
Cueto, Belén	<a href="http://www.facebook.com/belen.cueto">www.facebook.com/belen.cueto</a>
Diego, Olga	<a href="http://www.facebook.com/olga.diego">www.facebook.com/olga.diego</a> <a href="http://olgadiego.blogspot.com">olgadiego.blogspot.com</a>
Gagaliot, Azahara	<a href="http://www.facebook.com/azahara.gagaliot">www.facebook.com/azahara.gagaliot</a>
Gesto, Ana	<a href="http://www.facebook.com/anagestoartista">www.facebook.com/anagestoartista</a>



[anagesto.com](http://anagesto.com)

Gimeno, Maria

[www.facebook.com/maria.gimeno](https://www.facebook.com/maria.gimeno)

[www.mariagimeno.com](http://www.mariagimeno.com)

Izquierdo, Lorena

[www.facebook.com/lorena.izquierdoaparicio](https://www.facebook.com/lorena.izquierdoaparicio)

Mondragón, Isabel

No se encuentran actualmente. Esta artista ha cancelado su dirección de Facebook y su página web [a día 27/03/2018].

Peirot, Lucía

[www.facebook.com/lucia.peirolloret](https://www.facebook.com/lucia.peirolloret)

Pellicer, Keme

[www.facebook.com/mskeme](https://www.facebook.com/mskeme)

[facebook.com/haylugaresenmi](https://facebook.com/haylugaresenmi)

[www.kemetaide.com](http://www.kemetaide.com)





## 13. ANEXOS

### 13.1. Galería de imágenes

En este apartado se encuentran fotografías ilustrativas de diferentes acontecimientos, elementos y performances nombradas y que no aparecen a lo largo del texto, así como otras que resultan ilustrativas. Querría agradecer a todas las artistas su colaboración a la hora de darme libertad para utilizar estas imágenes en la presente investigación.

Como nota, apuntar que todas las imágenes han sido obtenidas con el consentimiento de las artistas a través de sus cuentas en Facebook o páginas web. Aquellas que llevan asterisco son de uso público a través de la web.

Las fotografías de performances, se encuentran organizadas por artista y ordenadas por orden alfabético (siguiendo la disposición del apellido).

#### 13.1.1. Performance

Abramovic, Marina

*El artista está presente.* Título original: *The artist is present*

Acción de 700 horas en total de duración realizada en el MOMA de Nueva York. 2010.

\*



Aranegui, Mónica

*Cuerpo y luz.*

Sala de Arte Joven Comunidad de Madrid. 2014.



Beltrán, Analía.

*Umbilical Cord*

Navinki International Performance Festival, Minsk. 2013.



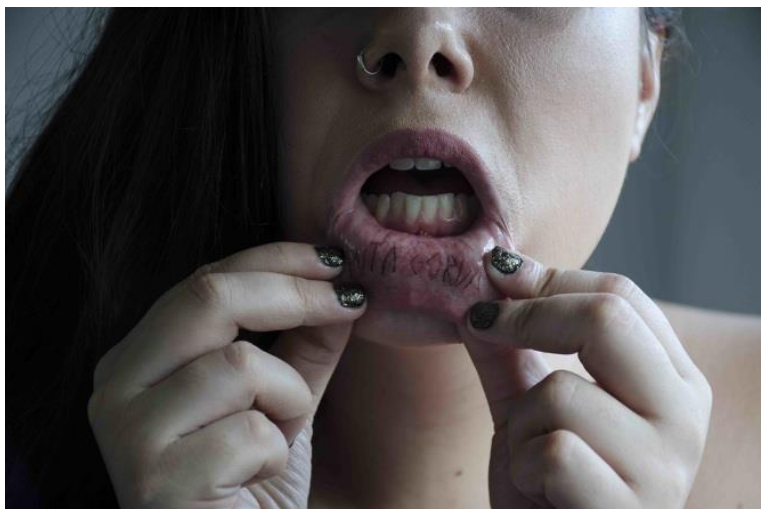
*I am alone!*

Trobada Internacional de poesia d'acció i performance. Les Escaules. 2016.



Benalba, Yolanda.

*Puta Gorda* (Fat Whore)  
Monterrey, México. 2016.



*Viva el vino y las mujeres*  
Espai Rambleta, Valencia. 2014.





Ciapp, Pascale

*Between*  
Marsella. 2016.



*Point du vue*  
Granada. 2013.





Codonyer, Beatriu

*Selecta.*

El Patio de Martín de los Hero, Madrid. 2012.

Acción para AccionMad12



Correa, Nieves

*Fragmento de vida III*

La cave de la Poesie, Toulouse, Francia. 2015.



*22 pares de zapatos*

Feminisarte IV. Centro Centro, Madrid. 2016.



Cueto, Belén

*La verdad es que es fenomenal*  
Abierto en Acción, Murcia. 2013.



Diego, Olga

*Basura*

Festival Miradas de Mujeres. Abierto en Acción, Cartagena. 2014.



Fiz, Regina

*Dar una vuelta*

Performing Gender, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013.





Gesto, Ana.

*A Idade* (La edad)  
Sigüeiro, Oroso. 2011.



*Acción n°3 Gesto y Sombra*  
X Jornada de Arte de Acción. Pontevedra, 2013.



*Ni una menos*

Mulheres en acción. Violencia Zero. 25N. Pontevedra. 2015.





Jimeno, María  
*Si el soñador muere, muere el sueño*  
Galería Páramo, México. 2015.



*Queridas viejas*  
Facultad de Bellas Artes de Madrid. 2017.

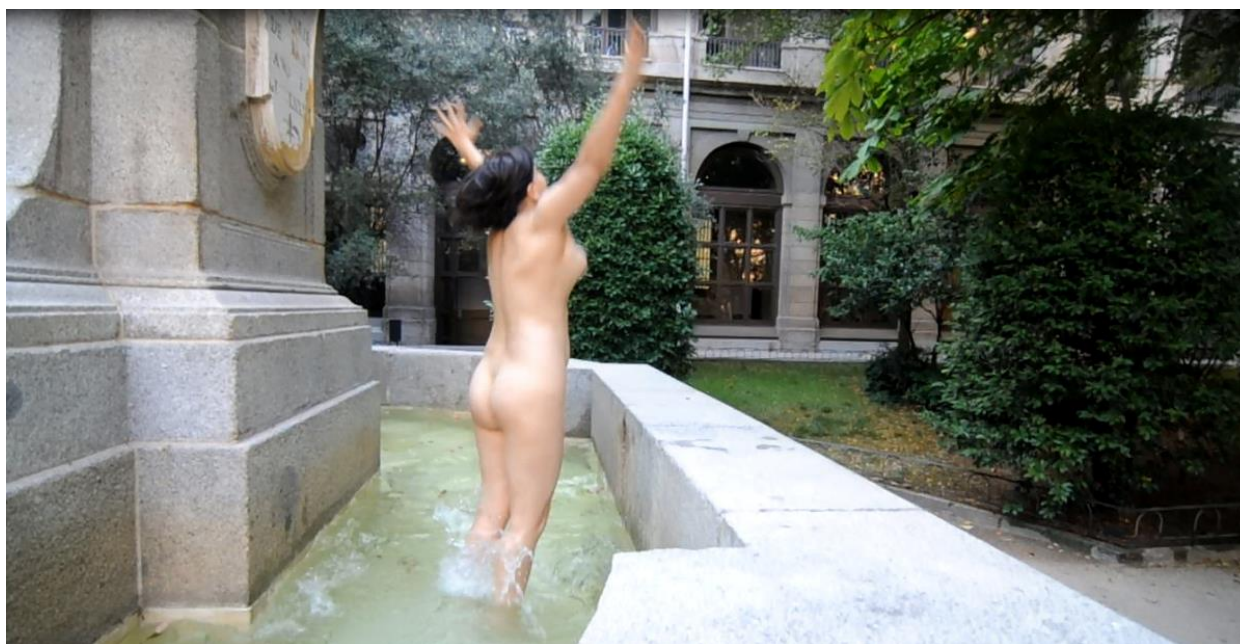




Gribaudo, Silvia

*Sin título*

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013.



Izquierdo, Lorena y Mondragón, Isabel.

*Síntoma 2*

Galería Cuatro. Valencia, 2014.



Izquierdo, Lorena

Colectivo Albastru. Valencia, 2016.



Jenkins, Casey

*Casting off my womb*  
Darwing city, 2013.

\*



Mondragón, Isabel

*Sed*

Festival Rams de Vidre. Espi d'Art Contemporani de Castelló, Valencia. 2013.



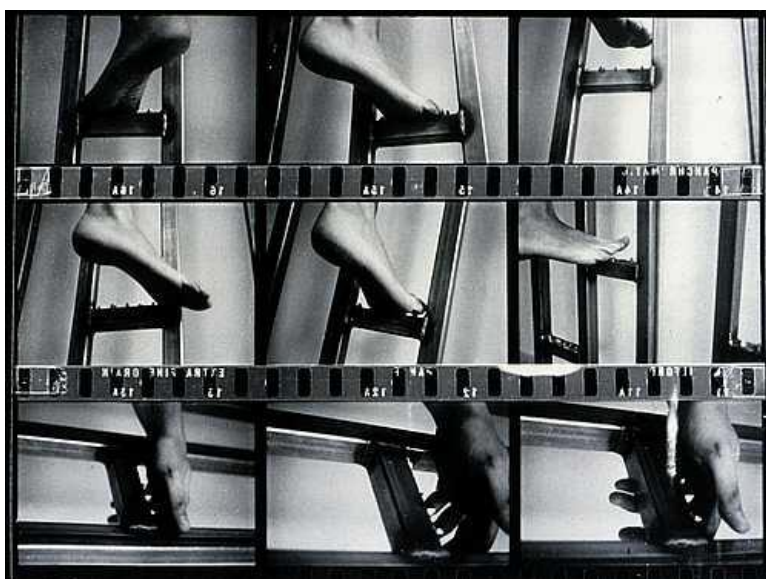


Pane, Gina.

*Escalade non anesthésiée* (Escalada sin anestesia)

Performance realizada en el estudio de la propia artista, París. 1971

\*



Peirot, Lucía

*La habitación cerrada de mi memoria*  
Valencia, 2014.



*Homenaje a Dadá*  
Festival Abierto de Acción. Murcia. 2016.



Pellicer, Keme

*Beauty tips*

Galería Kaprissi, Tampere. 2015.



*Lat. Mudare*

Espacio Oculito. Madrid. 2014.

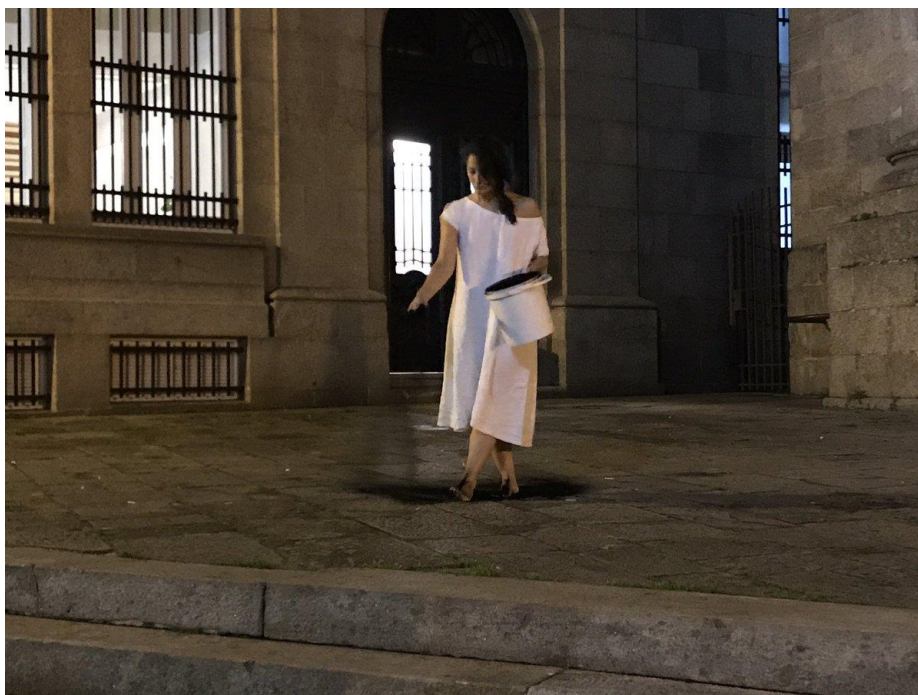




Seara, Neves

*Ardo si ella arde*

Alén dos Xeneros. Santiago de Compostela. 2017.





Soto, Alba.

*Tapas*

Abierto en Acción. Murcia. 2013



*Wait no more*

Martín de los Hero. Madrid. 2013.



*El origen del mundo.*

Pintura realista de Gustave Courbet. 1866. Actualmente expuesto en el museo d'Orsay, Paris

\*



*Los empalaos*

Ritual religioso que data del siglo XVI. Abril. Valverde de La Vera, Cáceres. Extremadura.

\*



*Santísimo coño de todos los orgasmos*

Procesión. Abril. Madrid.

\*





*Thaipusam*

Ritual religioso. Enero o Febrero. Malasia, Singapore o SriLanka.

\*



## 13.2. Cuestionarios

A continuación se adjuntan los cuestionarios básicos por orden alfabético que se repartieron a las artistas entrevistadas para que los rellenaran y entregaran por mail.

Añadir que no resultó tarea nada fácil el recibir de vuelta los test cumplimentados. En varios casos resultó muy problemático, arduo y difícil conseguir que se devolvieran rellenos, siendo que las artistas que no los devolvían no lo hacían por vergüenza o por no querer colaborar, sino por pereza, olvido y problemas para encontrar un momento para rellenar dicho texto, teniendo en algunos casos que haber esperado más de un año tras varios mensajes insistentes. Lo que resulta que en alguna artista, hay un desfase por ejemplo en la ciudad en la que habitaba cuando se le realizó la entrevista, y la ciudad en la que residía cuando relleno el test, así como el número de performances realizadas hasta la fecha. Por ello, se añade la fecha de entrega por parte de la artista.

### **BELTRÁN, ANALÍA**

(año de entrega del texto 2016)

Nombre completo: Analía Beltrán i Janés

Edad: 45

Ciudad de nacimiento: Castellón

Ciudad de residencia (actual): Madrid

Estudios: Licenciada en BBAA

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Un par de talleres

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Profesora

Número de performances hechas (aprox): 100

Años haciendo performance (aprox): 15

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: si

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):

Italia, Francia, Hungría, Suecia, Alemania, Portugal, Bielorrusia, Polonia, Cuba, China.

## **BENALBA, YOLANDA**

(Año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Yolanda Benalba (Ruiz)

Edad: 22 años

Ciudad de nacimiento: Valencia, España

Ciudad de residencia (actual): Valencia, España (en un mes Monterrey, México)

Estudios: Grado en Bellas Artes (Universitat Politècnica de València) y Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí. (Grado: asignaturas “Performance” / “Práctica Escénica Contemporánea”/”Arte Sonoro”/”Micropolíticas y radicalidades artísticas” /// Máster: prácticamente todo).

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: Sí.

En caso afirmativo, indica ciudad: București, (Taller con Alexandra Zierle & Paul Carter).

Profesión (actual): Performer independiente y gestora cultural (co-dirección plataforma de arte de acción Decadence Performance Art).

Número de performances hechas (aprox): obra: 20/ performeado: 35

Años haciendo performance (aprox): 3 (primera en 2010, pero no es hasta finales de 2012 cuando se convierte en la producción principal).

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí.

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):

Europa: Venezia, Torino, București, Berlin, Rotterdam.

USA: Chicago.

## **CODONYER, BEATRIU**

(año de entrega del texto 2016)

–Nombre completo: Beatriu Codoñer Rodríguez

–Edad: 50

–Ciudad de nacimiento: Valencia

–Ciudad de residencia (actual): Valencia

- Estudios: Licenciada en Bellas Artes. Máster en Producción Artística. Máster Integratiu Artterápia.
- ¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Los propios de la licenciatura.
- ¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No
- En caso afirmativo, indica ciudad:
- Profesión (actual): Artista visual, docente, arterapeuta.
- Número de performances hechas (aprox): Unas 15 performances.
- Años haciendo performance (aprox): unos 7 años.
- ¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: No
- En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):

## **CORREA, NIEVES**

(año de entrega del texto 2015)

- Nombre completo: María Nieves Correa San Jose
- Edad: 55 años
- Ciudad de nacimiento: Madrid
- Ciudad de residencia (acutal):Torrecaballeros (Segovia)
- Estudios: Licenciada en Historia del Arte
- ¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí, pero informales (talleres)
- ¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: Sí
- En caso afirmativo, indica ciudad: Maastricht (Países bajos) – Jan Van Eyck Academie
- Profesión (actual): Artista / Gestora / Docente
- Número de performances hechas (aprox): no lo sé. Cientos
- Años haciendo performance (aprox): Desde 1988, aproximadamente 27 años!!
- ¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí
- En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):  
Europa ( España, Portugal, Francia, Inglaterra, Suiza, Alemania, Polonia, Eslovaquia, Bélgica, Paisés Bajos, Irlanda, Noruega, Dinamarca, Finlandia, Suecia, Italia).  
Latinoamérica (Ecuador, Urugua y Argentina. Próximo Abril en México).

## **CUETO, BELÉN**

(año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Belén Cueto

Edad: 45 años 1970

Ciudad de nacimiento: Madrid

Ciudad de residencia (actual): Madrid

Estudios: Licenciada en Bellas Artes UCM

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: No

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Artista y docente

Número de performances hechas (aprox): 30

Años haciendo performance (aprox): desde 1997

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: sí

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): Europa.

## **DIEGO, OLGA**

(año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Olga María Diego Freises (Olga Diego)

Edad: 45 años

Ciudad de nacimiento: Alicante

Ciudad de residencia (actual): Alicante

Estudios: Licenciada en BB.AA Universidad Miguel Hernández de Elche, 2006.

Certificado de aptitud pedagógica. Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Alicante, 2009.

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Artista y docente

Número de performances hechas (aprox): 25

Años haciendo performance (aprox): 19

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: sí



En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): El Cairo.

## **GAGALIOT, AZAHARA**

(año de entrega del texto 2017)

Nombre completo: Azahara Gagaliot

Edad: 39

Ciudad de nacimiento: Córdoba. España.

Ciudad de residencia (actual): Berrecil de la Sierra. Madrid.

Estudios: Licenciada en Bellas Artes

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: workshops con Esther Ferrer, Nieves Correa, térmica de Vídeo danza, improvisación en escena Chefs Alonso.

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): profesora de Danza – desarrollo personal y creatividad.

Número de performances hechas (aprox): 10

Años haciendo performance (aprox): desde 1998

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: no

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):

## **GESTO, ANA**

(año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Ana Isabel Gesto Beiroa

Edad: 37

Ciudad de nacimiento: Santiago de Compostela

Ciudad de residencia (actual): Santiago de Compostela

Estudios: Licenciada en Bellas Artes

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Si

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Performer y Artista visual

Número de performances hechas (aprox): Entre 20 y 30

Años haciendo performance (aprox): 10 años

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Si

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):  
Europa.

## **GIMENO, MARIA**

(año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Maria Gimeno Moran

Edad: 45

Ciudad de nacimiento: Zamora

Ciudad de residencia (actual): Madrid

Estudios: BBAA Complutense Madrid

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Talleres con artistas Jannis Kounellis, Cabello  
Carcelleer, Joan Morey, Esther Ferrer

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Artista

Número de performances hechas (aprox): 12

Años haciendo performance (aprox): 8

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: si

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): Paris,  
Francia. Trevi, Italia. Casablanca, Marruecos. Guadalajara México.

## **IZQUIERDO, LORENA**

(año de entrega del texto 2017)

Nombre completo: Lorena Izquierdo Aparicio

Edad: 33

Ciudad de nacimiento: Valencia

Ciudad de residencia (actual): Berlín

Estudios: Licenciada en Filosofía e Historia del Arte

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: sí, un máster en producción artística donde impartí clases de performance por tres años y asignaturas relacionadas con él.

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: sí, he hecho numerosos talleres fuera relacionados con la performance

En caso afirmativo, indica ciudad: Berlín, Amsterdam, París.

Profesión (actual): Performance, poeta y música.

Número de performances hechas (aprox): ni idea, cientos

Años haciendo performance (aprox): unos 12 pero intensamente los últimos cinco

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí.

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): Berlín, París y Amsterdam.

## **MONDRAGÓN, ISABEL**

(año de entrega del texto 2017)

Nombre completo: Isabel Gómez Mondragón.

Edad: 29.

Ciudad de nacimiento: Eslida (Castellón).

Ciudad de residencia (actual): Valencia.

Estudios: Licenciada en BBAA por la Universidad Politécnica de Valencia.

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí.

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No.

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Artista.

Número de performances hechas (aprox): 20.

Años haciendo performance (aprox): 4.

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí.

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): Europa.

## **PEIROT, LUCÍA**

(año de entrega del texto 2017)

Nombre completo: Lucía Peiró Lloret

Edad: 49 años

Ciudad de nacimiento: Valencia

Ciudad de residencia (actual): Valencia

Estudios: Superiores. Licenciatura en BBAA, Master, DEA, actualmente en fase de redacción de tesis.

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí.

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: No

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Dedico mi tiempo al trabajo de la performance y sus procesos.

Número de performances hechas (aprox): No puedo recordar un número. Lo veo difícil, no es una cuestión de representación de taquilla. Mi práctica es constante y aunque en algún momento de mi vida por circunstancias personales he dejado de hacer performance nunca me he desvinculado de la práctica.

Años haciendo performance (aprox): Desde el año 1987 cuando era estudiante de Bellas Artes y conocí a Bartolomé Ferrando quien fue mi profesor de performance y con quien me une una bonita amistad de compartir experiencias y conocimientos de arte de acción. Fue todo un descubrimiento y una nueva forma de ver y vivir la vida. Creo que es uno de los artistas más influyentes para mí pues a través de él he conocido otras formas de hacer, movimientos artísticos y artistas que han influido e influyen constantemente en mi trabajo. Con él también formé parte del grupo ANCA y me adentré en el campo de la autogestión y de la gestión de encuentros, festivales y jornadas de arte de arte de acción. Ha sido y sigue siendo un campo en constante exploración que me permite trazar un camino que puede o no, quizás ocurra, un retorno o cambio de trayecto en el que desde luego nunca será unidireccional.

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí.

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): He participado en diversos encuentros de performance intento recordar con orden: En el Estado Español Valencia, por supuesto, Castellón, Xàtiva, Ontinyent, Madrid, Barcelona, Les Escaules ( La Muga Caula), Granada, Malpartida de Cáceres, Vigo. En Francia Sète y Caen. En Alemania en Berlin y en Finlandia en Helsinki, en Canadá en Quebec y en EEUU en Nueva York. Todos los sitios y espacios son interesantes.

## **PELLICER, KEME**

(año de entrega del texto 2016)

•Nombre completo: Kemê Pellicer

•Edad: 32

•Ciudad de nacimiento: Murcia

•Ciudad de residencia (actual): Ikaalinen

•Estudios:

Master: Fotografía profesional, Murcia, COCO international School, 2010.

Curso: fotografía, proyectos fotográficos, Blankpaper, Madrid, 2013.

Master: Specialization in International photobooks, IED Madrid, 2013.

Fotografía artística contemporánea, Node Center

Taller: Performance ( jornada de performance, Alba Soto, María Sánchez y Arantxa Boyero )

Espacio oculto, Madrid, 2014

Taller: Marketing & Comunicación para Creadores, Espacio Oculto, Madrid, 2014

Seminario: Creación de Portfolio (edición, diseño, maquetación,

producción y coordinación de portfolios), Siete de un Golpe, EFTI Madrid - 2012

Seminario: Retratando el Rock “N” Roll, Efti, Antonio Alay,

Carlos Villasante, Alberto García-Alix, Javier Ortega, EFTI, Madrid - 2012

Curso: Abierto de acción, performance, tiempo y cuerpo, Cartagena, 2012.

Seminario, Dandismo y contragénero, Gloria Durán, LAB, Murcia, 2009

Seminario, Hacia un proyecto personal,, Oscar Molina, Centro Párraga, 2006

Curso: fotografía y Diseño gráfico, Formato Formación, Murcia 2003-04

• ¿Tienes estudios relacionados con la performance?: cursos independientes.

• ¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?:no.

• En caso afirmativo, indica ciudad:

• Profesión (actual): artista, directora de la plataforma Tarde on arte (Finlandia) y profesora asistente en Hirvitalo (Tampere)

• Número de performances hechas (aprox): 10.

• Años haciendo performance (aprox): 4.

• ¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: si.

• En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.):  
Finlandia.

## **SEARA NEVES**

(año de entrega del texto 2015)

Nombre completo: Neves Alzara Seara Palacio (nombre artístico: Neves Seara)

Edad: 31 (19\09\1983)

Ciudad de nacimiento: Ourense

Ciudad de residencia (actual): Santiago de Compostela

Estudios: Lda en Bellas Artes, UEM. Título de especialista en museografía por la USC. Cursos de Doctorado y Diploma de Estudios Avanzados por la UCM.

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Me formé con Joaquin Ivars en dos años de la carrera, además de formación en cursos diferentes de teatro y de arte. Comencé hace 5 años la formación en terapia Gestalt cuya filosofía integra el trabajo corporal y expresivo además del emocional.

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: no

En caso afirmativo, indica ciudad:

Profesión (actual): Artista. Gestora cultural y docente en Arte. Dirijo Aire centro de arte.

Número de performances hechas (aprox): pff. Oficiales serán unas 25

Años haciendo performance (aprox): 14

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: si

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): la Habana y New York

## **SOTO, ALBA**

(año de entrega del texto 2017)

Nombre completo: Alba Soto

Edad: 34

Ciudad de nacimiento: Madrid

Ciudad de residencia (actual): Chicago/Madrid

Estudios: Doctorado en Artes Visuales y licenciatura en Bellas Artes

¿Tienes estudios relacionados con la performance?: Sí

¿Has estudiado algo relacionado con la performance fuera de España?: Estoy en ello

En caso afirmativo, indica ciudad: Chicago

Profesión (actual): Docente y artista

Número de performances hechas (aprox): 18

Años haciendo performance (aprox): 11

¿Has realizado performance fuera del territorio nacional?: Sí

En caso afirmativo, indica ciudades o zona geográfica (Europa, USA, Latinoamérica, etc.): USA

### **13.3. Entrevistas transcritas**

#### **Transcripción de entrevistas**

A continuación se presenta la transcripción de las entrevistas realizadas a las artistas escogidas. Se presentan en orden cronológico de ejecución: de la primera, realizada el 28/11/2014 a la última, 13/05/2016.

Algunas entrevistas fueron realizadas presencialmente, mientras que otras se realizaron a través de videoconferencia por Skype. El audio fue grabado en todas ellas, y si bien, al mismo tiempo se recogían anotaciones en el cuaderno de campo sobre las pausas, gestos, etc., que revelaban, evidentemente, cierta información. Sin embargo, en este anexo solo aparece la transcripción literal de la entrevista.

## ANA GESTO

28/11/2014

- ¿Dónde estaba?
- -En que te caíste con la mano
- Ah! ¡Sí! Y que nunca lo había pasado tan mal en una pieza, porque a ver, mis piezas son duras, tienen una parte que es cañera, y siempre hombre yo tengo una parte ahí de sufrir un poquito pero de sufrir un poquito a estar dolorida por la caída desde el inicio de la pieza y estuve casi cuarenta minutos haciendo y me fue hinchando hinchando que ya no era capaz ni de hacer pinza para agarrar nada ¿sabes? ¿Y sabes de que me di cuenta ahí? Que no me interesaba nada una performance de hacerse daño, y nada, o sea es que nunca me interesó mucho ¿sabes? Porque no... a mí me gusta tocar el punto del esfuerzo... y de los límites, pero.... sin que sea destructivo. Y lo comprobé ahí eh? No no... lo de estar ahí sufriendo con un dolor en la... no. Es absurdo. No, yo no le encuentro sentido, o sea porque lo que yo quiero es como dar un discurso, comunicar algo, decir algo...o... dar un rollo más poético, sufrir pero también divertirme, eh...y... tener también momentos de... emocionantes, no solo estar... y esta solo fue sufrir. Desde el inicio hasta el final. Por eso hoy estoy tan contenta sabes?... porque terminé y disfruté mogollón y es como que me quedé.... uf... aliviada porque desde que casi...desde que había sido...desde que fui madre, llevaba un año sin hacer performance, porque no pude...y....
- ¿Por qué, porqué no pudiste?
- Porque tuve un embarazo malo de estos de reposo, de no sé qué, entonces no podía hacer nada de lo que yo suelo hacer y.....y.... nada o sea... no sé qué decir... y eso que me faltaba esto, hacía un año que no tenía esta...sensación ¿sabes? De haber m.....encontrado con el material, de haber disfrutado, de haber.....
- Claro
- Sí, estoy guay, estoy súper contenta.
- Te he estado buscando por internet y tienes poco material
- sí...colgado sí...
- yo venga a buscar y no no no... de hecho te voy a pasar... porque he visto varias piezas que me interesan y quiero que me expliques pero esa por internet... simplemente me contestas unas preguntas... ¿sabes?
- Sí, vale
- Porque son cosas más formales.



- Sí, tú lo que necesites, incluso si quieres ver algún video, ver alguna cosa yo te los paso eh? Porque yo por ejemplo tengo muy poco subido, lo que tengo subido es ehm... foto, imagen... pero yo tengo los vídeos de todo, documento yo tengo absolutamente todo. Entonces tengo todo.
- Vale....Pero tienes piezas que solo es video, que no es performance o sea no tienes público, como la de Gallarda se llama.
- Sí...sí es que tengo vídeo...o sea acciones que hice solo para vídeo, acciones que hice solo para foto, y luego las performance.
- Y... quiero entender la diferencia.
- Vale, yo te explico. Es fácil eh? Verás
- Claro, y como afrontas tú el trabajo, ¿sabes?
- Sí... la pe...ehhh...en el espacio. La performance en el espacio... su.... justamente lo que importan en la performance es el espacio. El tiempo, el espacio y la presencia, que son las tres... partes más fundamentales. En.... la performance ¿normal? Normal... bueno más...uh.... más habitual, el espacio condiciona absolutamente todo lo que haces, entonces sí.... pos yo trabajé en este pasillo, en este otro pasillo y en el exterior. Si hubiera trabajado...abajo...en el de ayer/allí?... pues el material se hubiese comportado de forma totalmente diferente, por lo que mi cuerpo también se hubiese comportado de.... forma diferente... o sea todo está condicionado por los elementos que condicionan el espacio. Y... es... una acción hecha para ser en directo. O sea es un momento.... en... se hace y esa es la... la acción es esa. En el tema del video el espacio ya no es un espacio real, es un espacio que es un marco ...
- mmm
- Entonces ahí juegas con otro... es más o menos lo mismo, uhm... como yo lo plateo es más o menos lo mismo ahora te explico por qué...
- ujuhm
- porque yo no planteo la acción para video como por ejemplo haces una película que haces... ehmmmm...a un plano, luego hago otro plano, todo está súper controlado, todo está súper... he... si falla algo vuelves a repetir... yo nunca repito. Cuando hago una acción para video, o sea es una acción que yo hago que cuando se termina se terminó.
- Aja, vale
- Entonces queda documentada, lo que yo... sí que... tengo en cuenta es que yo hago un encuadre, o dos encuadres, dependiendo de qué pieza sea, porque tengo... no sé... en Gallarda so... fueron dos cámaras,
- Uhm...
- Entonces pues tiene... eh... diferentes ángulos, pero la acción yo de trabajar con el vino en

esa pieza es una acción que una vez se acabó el vino, se acabó el vino.

- Uhm...
- No fui a comprar más vino y no seguí..., y no volví a hacer la misma acción con el vino. Sabes a lo que me refiero?
- Sí sí...
- es de una sola vez, aunque sí que esté preparado para trabajar en ese espacio... pero es una sola vez...y... entonces es en eso. Y... uhm... la foto acción... es más o menos lo mismo. (nos interrumpen) no sé dónde... ah lo de la foto acción, la foto acción es lo mismo, la foto acción tiene un... un cariz más... cotidiano... eh?... porque por ejemplo Gallarda, sí que... sí que es un video pensado, es un video que yo he pensado la acción para hacer para tal... Las foto acciones son pensadas y no son pensadas. SI con esto... a ver cómo explico esto... foto acciones es casi como un diario.
- Ujum ujum
- Es un diario de acciones, o sea es algo que yo cotidianamente...uhm... yo soy uhm... muy de objetos, trabajo muchísimo con el objetos, soy muy fetichista con... con todas estas... con elementos que voy cogiendo que voy guardando, me.... voy reservando... y digo nada esto, con esto haré algo no sé cuando pero lo voy a hacer. Entonces pues son como elementos que me encuentro, que, que ´se que pertenecen a mi obra antes de ser obra.
- Uhjum
- Ale ya están ahí y ya sé que están ahí. Muchos tienen mucho que ver con cosas de.... pues de casa porque en algunas foto acciones tengo... pues una fotografía de mis padres, de... tengo una pieza, una cabeza de azabache, una... tengo una... una caja roja, donde tengo a Ester Ferrer metida en un marco de plata ¿te suena? Una que es cuando sea mayor quiero ser como tú...bueno...
- -m no me suena
- pues esa fotoacción es la caja...e ra la caja de una joya que hizo mi padre
- -Uhum
- Mi padre era orfebre, entonces eh... tenía.... a veces... hacía coronas para vírgenes, y cosas así, entonces había... tengo un estuche grande, que era de eso, entonces ese cja por ejemplo pa mí era muy especial porque mi padre se murió hace tres años entonces era como algo que tenía ahí guadrado para algo muy especial. Entonces algo muy especial fue esa foto de Ester Ferrer dentro de.. de esa caja que es como muy irónica pero a la vez pues es como un punto de sacralizarla, pero a la vez es, pues de un punto de vista muy irónico. Las foto acciones tienen todas ese putno irónico así. Y entonces lo que pasa esque... pues de repente tengo ya los elemntos que me componen algo y un día... cojo la cámara y digo coño, tengo

la fotoacción, y me hago la fotoacción. Entonces me coloco con las cosas y disparo la foto... y esa es la fotoacción. Entonces sí que tiene como un... un rollo como muy cotidiano muy de diario muy de tal. Entonces sí, esa es la diferencia de las tres cosas.

- Pero o sea a mí me interesa el efecto, o sea en una tienes público y en las otras dos no.
- tsí
- Entonces... como replanteas, o sea como te planteas tú el proyecto, o sea cómo... me refiero. Tú tienes una idea, entonces, cuándo decides que quieres haerlo con público y cuándo decides que quieres... simplemente grabarlo, estar sola.
- Uhm... Pues no... o sea... supongo que depende de... no no lo pienso como algo... que tenga que ver con la intimidad... ¿sabes? Es más bien....es...uhm... ... no sé cómo explicar esto es una buena pregunta... No a ver... por ejemplo en la de Gallarda....yo sí que hice un par de piezas con vino y con tazas ... que está fuera... en....Cunca Tenerife
- Arte y Predicado
- Sí, en arte y predicado, a eso me refiero, es a....quizás... ya sé lo que te voy a responder ... NO, no pienso yo esto está hecho pa esto esto está hecho..., no lo divido como... temática esto es pa esto y esto es pa esto.. no. Por lo general yo suelo tener un proyecto, o sea un proyecto que empiezo. Y en ese proyecto deriva un montón de cosas por... hace poco una exposición que tenía en... la Granela ahí tenía todas esas da... de...derivaciones, por ejemplo de Gallarda, pues hay la de arte en predicado, pero también tengo una torre de tazas en.... una escultura... es una torre de tazas, es una torre infinita.... o sea quiero decir que siempre deriva en diferentes ramificaciones, o sea tanto en...pues uno se va hacia video, se va hacia... acción, se va hacia... sabes? Siempre... o sea todos los proyectos en diferentes formatos, nunca es un formato único. Normalmente en la pieza de hoy trabajé con redes y con unos conos... que son... como altavoces de barro... y.... pues ya hice una pieza anterior a esa que fue diferente... y ya con eso tengo una foto acción, y no sé qué otras cosas derivará ese mismo material, pero por lo general suelo estar, uhm...con...un material trabajando un tiempo... Lo exploro, lo exprimo hasta que me... no me... no me aporta más.
- Ajá
- Suelo hacer siempre eso.
- Y... quiero que me hables de los materiales que utilizas.
- Los materiales... Los materiales es... ehm... todo súper simbólico en general, elementos tremendamente simbólicos, tiene muchísimo que ver con la identidad cultural de mi tierra de aquí de Galicia, muchísimo, pero bueno... también con otras identidades porque cuando fui por ejemplo a Polonia que trabajé con materiales que provienen más... de aquí, allí lo identificaron como... una crítica que... salió en una revista, pusieron como... con elementos

de su país ha llevado no sé qué cosa a un lenguaje universal, quiero decir lo entendían como... un lengua.. que tod... al final en todos los pueblos hay casi los mismos elementos entonces trabajar con la misma historia. Claro mi referencia es esa porque es el... donde estoy, donde me... lo que me empapa y lo que me... lo que me da. Y.... es eso, por ejemplo con las potas con las latas... o sea son todos elementos que tienen que ver con mi historia, con mi gente... la potas fue todo... todas regaladas de gente... son todas de colegas de...

- ¿Las potas que son?
- Nt.. ay perdona! Claro potas es en gallego... las ollas.
- Ah! vale, en serio?
- Sí...cada olla de esas es una olla que pertenece a una historia, a una casa. Para mí era fundamental en esta pieza eso, porque... yo iba a contar una...y esa sí que es un gran... es ritual, esa pieza es... para mí es super ritual, eh... porque... eh... aparte de que cada olla es una historia, es una historia potente porque mira, por ejemplo, una me la regaló una cocinera de un restaurante en el que estaba yo trabajando un verano, y se metió super en el proceso, ella no sabía lo que era la perfromance, en la vida lo había escuchado, sabes? Una señora...uhm... encantadora, así, pero que nunca... estuvo en contacto ni con el arte ni... con nada. Y se metió super en el proceso, de preparar toda la performace, y... y fue a su casa y buscó una de sus ollas preferidas, las... roja esta de toda la vida que ya era de casa de su tal... claro pa mí eso fue super emocionante trabajar con esa.... eso... maás que un material era...pffff... era... era una potencia... era una histoia...era la lehce. Y luego que esta pieza era... sonoridad pura y.... me despisté..
- La sonoridad...
- ah... la sonoridad, el sonido es un elemento fundamental, fundamentalísimo en todas mis piezas está el sonido y el sonido entra también como identidad entonces todos los sonidos con los que trabajo son sonidos que cuentan, que hablan entonces los exploro, los expreso...con lo del...con lo del sonido... que el sonido por ejemplo yo sí que me baso mogollón es..es un... es el único material que está en todas mis performances y ese siempre está. O sea yo no trabajo sin eso porque no no...m... no me siento,.. o sea es mi material fundamental, y es un sonido que tiene muchísimo que ver... con toda esa idea de instrumento pobre... ¿sabes? De... de... de todo lo que....de pos... en Galicia es super típico además hacer eh... instrumentos con cualquier cosa... con la botella de anís, con las cucharas, con...es tipiquísimo...de toda la vida, sí siempre fue como... y yo viví con eso, yo creo que Galicia es un lugar muy sonoro, muy de... de músicas, siempre hubo mucha música, hay muchísima tradición de casi todo el mundo toca algún instrumento, o... te mandaron de pequeño a tocar la gaita, la pandereta o...en las fiestas todo el mundo toca algo,

una percusión, o...es algo que yo crecí con eso, y luego aparte... y después eh... mi, mi padre que era orfebre, eh... claro yo estaba todos los días en el taller y el sonido con el... que había ahí era brutal o sea un sonido del martillo del yunke, del....laminadora, la pulidora, el sonido de un taller de orfebrería es precioso y además de precioso es diario, sabes? O sea yo viví nací crecí con toda esa idea de tal y luego aparte pos yo tocaba las gaitas de niña... quiero decir que soy amante de todo lo que es el sonido y todo lo que suene y... y... también en Valencia también exploré un poquito allí con Miguel Molina, que daba la asignatura de arte sonoro con Bartolomé Fernando que es...él también es muy... trabaja con el sonido... ahí... profundicé mogollón y estoy loca por eso. Y claro, lo que me gusta realmente es eso, es que cada objeto, cada elemento tiene su propio sonido y tiene su propia historia entonces cuentan, es t... los objetos cuentan y... y claro... para mí estas potas que fue convertido...no sé este este ¿no viste el video? De las potas?

- Sí sí
- Viste que hay una parte en la que las...
- no no, video no. Fotos. Video, he visto un video que estás en el campo y lanzas latas. Pero...
- No , no es
- Pero de las estas solo he visto la foto
- sí...pues ese hay...tengo yo un video en youtube ahí en el canal. Tengo yo un canal de youtube ahí, ahí hay tres o cuatro cosas colgadas de video
- Pues ese no lo he visto. He visto Gallarda y he visto el ot... el de las latas.
- Claro porque yo en la página no no los tengo subido. Lo tengo en un canal de youtube. No lo tengo en la página web, que por cierto debería subir alguno. Y... y...ese tiene como tres partes...t.. una parte sonora que es en...está el lanzamiento de las tapas hacia las... potas es un lanzamiento a través de unas cuerdas, entonces al correr...
- Ah yo creo que sí lo he visto
- ¿Lo viste?
- si sí sí
- claro... pues es eso es la exploración sabes? entonces de... pos cuando yo... lanzo... esa tapa eh... a cuatro metros hasta la pota, hasta que se cierra, pos... un poco mi idea metafórica, o mi idea simbólica ... que está ahí, es esa historia, sabes? Ese recorrido, esa historia que va hasta... que va hasta ahí. Entonces va un poco hacia ahí. Y... tiene tres partes sonoras... tienes que verla... en el video...uhm... ya lo verás... y tiene... y verás que está todo basado en los títulos, todo está basado siempre en... pues... Antifonía, o...uhm... Intervalos Variables, todo tiene un poco que ver siempre con esa idea de... música y... sí...lo simbólico y... la... ¿la historia que me da...? y... uhm... después... qué más te iba a decir... Ah! A lo que me

refiero con el tema de ritual es que para mí lo es, porque claro yo asocio eh...toda esta...esa acción con todos estos objetos es el ritual... de mis... de mi casa, de mi... de mis abuelos, de esa idea de fiesta, de celebración, de... ¿sabes? De estar....entonces...ehm... siempre lo llevo ahí, de alguna manera. Y...después por ejemplo en esta de las potes pues sí acabo también con la cara toda negra, que soplo, entonces es un poco ese rollo de las meigas, también que llevo ahí en esa pieza de...de la meiga galega... esa pieza te la voy a pasar entera pa que la veas, porque yo creo quizás...a lo mejor de todas ellas la que más elementos tenga...

- Tuyos
- Uhm.... relacionados que a lo mejor tú puedas relacionar también en ... con lo de... de ritual.
- Tú eres super ritual
- En general sí
- Sí, por eso te he escogido, porque me vienes fantástica.
- Sí que lo soy... sí a parte ya te digo que es...me gusta y es consciente, o sea es... algo en lo que...estoy ahí siempre...metida. Después qué más... no sé...en qué pregunta era esta, yo me puse ahí a hablar a saco...
- Bien bien, es lo que quiero. Porque yo quiero que me hables también... tú me dices cuándo te tienes que ir ¿vale?
- Vale, vale, tú tranquila.
- Bueno, pues yo quiero que me hables un poco ehm... porque a mí me interesa que tú utilizas, bueno que ya me has dicho, pero quiero que me hables más de los objetos porque son cotidianos, y que me hables también de tu historia, pero de tu historia familiar, tu historia con... con la familia, cómo era tu entorno familiar, ehm..
- Uhm.. es fundamental eh? También en mi trabajo claro, Porque es... es casi todo super biográfico además, ya lo has visto, supongo que habrás visto por ahí algo de mi padre...de La edad
- Sí
- Claro, o sea, todo está ahí como siempre super vinculado, con.... o sea con....con mi historia y con todo. Todo está ahí pero... sí... no sé, o sea yo me crié ya te digo en una familia con un pa.. con un padre orfebre...pero que él... él era artista no era solo orfebre, quiero decir con esto que no era...solamente un artesano de... la materia, sino que también, era un... artista de... porque él trabajaba el concepto, la idea y él estaba pos obsesionado con con eso ¿no? Era...Y... pues de alguna manera él tuvo que dedicarse a...pues a la orfebrería para darnos de comer a cuatro hijos entonces pos de alguna m... derivó hacia ahí, ahí pues materializó por ahí, pero realmente él quería materializar en otras.. más la pintura, la escultura, él era un poco lo que más quería, pero al final consiguió llevar... llevar esa idea artística... a la joyería.

Es más le hicieron ahora...una exposición sí, está en... frente a.... a la fuente de los caballos, cerca de la plaza de la quintana, hay un museo de las peregrinaciones, es un edificio, y le acaban de hacer ahora, pos en el... las dos plantitas un museo muy estrecho muy interesante, una retrospectiva todo de--- la joyería personal... la personal quiero decir toda esa obra que no vendió y que era nuestra, de la familia que guardamos como obra... la obra artística... más especial y más rompedora.. porque era todo hecho con materiales. Es que esto es importante de contarlo verás porqué. Porque era todo obra realizada con materiales... eh... tradicionales, eh de la tradición... compostelana, sobre todo porque era ...plata azabache y ... toda esta...rollo de orfebrería que se trabaja aquí en Santiago ... y todo eso lo materializaba y lo llevaba a unas formas super contemporáneas y eso ya lo estaba haciendo pos hace... cuarenta años ya estaba haciendo esas cosas, entonces es como que fue... super... el primero... el primer que rompió así... con... utilizando lo..., lo tradicional, lo llevo a unas formas más tal, entonces esa concepto que te acabo de decir es fundamental en mi trabajo, que es... que de alguna manera parto de lo tradicional también muchísimas veces tengo muchos materiales que parece que vienen de la tradición que viene de... de lo cotidiano , y también lo llevo pos a una.. materialización más contemporánea, más... más de hoy. Entonces... eso me viene mucho de ahí supongo... lo aprendí, lo...y... lo tal. Y... nada... mi... familia también, o sea quiero decir, mi hermana, tengo una hermana que también es orfebre, están todos así medio metidos así en esta cosa. y yo creo... lo que es el... esa idea de...uhm... de arte de sensibilidad, de ese... la cultura, de...eso todo lo, lo tengo de él, yo la referencia mayor que hablo...de la que hablo siempre es él. Porque... viví con eso, amando el paisaje, amando mi tierra, amando la música de aquí, ¿sabes? O sea... en el taller mi padre tenía siempre puesto pues "... os vento"...o "a luna lubre"...o...era toda música tradicional... entonces de alguna manera pos... y él como era tan pasional con todo y te... te habla de todo tan era tan mágico para él todo y se iba ahí y flotaba con cualquier cosa sabes? supongo que pus pues me enseñó a...a... pues a mí también, a sentir así las cosas, entonces pues no sé, para mí un... objeto.. eh... que parece algo pobre, o que parece algo simple, pff pa mí es súper intenso y tiene unas posibilidades brutales y es...me suele interesar más que cuando ya el propio objeto es muy... tiene mucha...hay objetos que tiene muchísima... nt... presencia de más... o.....tienen una dig... están demasiado dignificados...o son... no me interes... no me suele interesar, me interesan cuando tienen... vida, cuando tienen... más pobres, o sea más yo también, o sea....y... y me gusta luego de llevarlos a una... sí que tienen un componente estético...luego, quiero decir, sí que le trabajo un componente estético pero sin perder demasiado la esencia , o sea me gusta que cojan otro significados, pero sin perder demasiado esa esencia que tiene la.. propia... la propia historia. No sé...

- Sí sí sí. Pero y te vist...o sea, te haces vestidos...
- Sí... sí sí...
- Con... con los objetos
- Sí sí, porque por ejemplo en... en “la edad”, que ahí sí hice el.. traje de latas fue, realmente fui construyendo eso. La edad fue.... duro eh? Fue bestia, fue.. una burrada. Porque...fue la pieza más dura que hice yo en mi vida y te voy a explicar por qué ... porque la hice justo el día que se murió mi padre ... o sea, el día antes, perdona. Y... mi papá se enfermó de cáncer ¿no? y... y yo tenía una exposición... para... muy prontito con el grupo de investigación de la universidad entonces tenía que...pos tenía que presentar un... vídeo o no... una pieza. Entonces yo tenía esa acción...ya pensada...esta performance llevaba ya un tiempo ya con ella... en... procesos... estaba... y solo me faltaba pues... eh... acabar de materializarla y tenía que grabarla ya porque la semana siguiente era...o....no sé en 8 o 10 días después de morir mi padre pos yo tenía la inauguración entonces yo ya tenía que editar aquel video... tenía que... hacerla ya. Y mi padre siguió todo ese proceso, de preparar porque yo era muy friki con... yo con los procesos soy muy friki, en el proceso previo a hacer, uhm... disfruto mogollón, hago... mogollón... hago participar a todo cristo, meto a todo el mundo en el embolado... ¿sabes? llevar a cabo... pues en esta de las latas una migo orfebre de mi padre como yo no tenía soplete en casa pues quemando todas las latas por fuera para..... dándoles aceite para que quedaran brillante y oscura, entonces estuve como en muchos sitios... eh... haciendo... Y justo el día antes pos ya había quedado con varias personas pa ir a grabar, entonces ya tenía que... hacerle ese día porque no dependía solo de mí... pos venían dos chicas de... a echarme una mano eh...con material, otros dos cámaras, entonces era como ya tiene que ser... y ya ahí mi padre ya estaba muy muy muy malito y y yo le dije, y yo me acuerdo, mira que yo no soy creyente eh? Ni nada, lo que pasa es que sí es cierto que... que la performance de... de mi padre me hizo tener una cierta mística en esa época...y... todo ese proceso de muerte... de... de tal, me hizo una mística de... uh... interesantísima ¿sabes? eh...y... me gustó estar ahí, quiero decir, no me pareció tan mal... manejarme ahí. Y yo tenía así como una cosa muy clara que le decía a mi madre yo creo que papá no se va a morir hasta que yo haga la pieza... porque hasta que la haga ¿sabes? si... sabe que si se muere antes yo ya no la hago... entonces hasta que yo la haga papa no se va... a...morir. O sea yo lo tenía un poco como claro porque él me estaba apoyando mucho, yo me acuerdo el día que la fui a hacer y él ya no estaba... súper descolocao, porque ya estaba así sedao y me miró como... vete y yo fui a hacer esta pieza pff... claro... en cualquier momento se podía ir ¿sabes?, estaba ya...uhm... terminal, total. Y entonces les dije yo a mis compañeras... mañana mi padre se muere. O sea, hoy me deja, y mañana se muere. Y yo hice esta pieza, fue súper



intensa, estuve como seis horas en un cruce de caminos eh?... o sea fue..... también, intensísima, con... hacía un frío increíble, era en Enero, o sea fue pleno Enero...

- Estás desnuda además
- Sí... y...y claro pa mí pos lo mismo, esas latas eran 33 latas, 33 años, yo tenía 33 años y mi padre y yo cumplimos años el mismo día, 25 de enero, 25 de enero, entonces pa mí era como nt, la edad . Era esa idea de.. un ciclo, un nuevo ciclo. Entonces era los 33, la edad de cristo, entraban muchas cosas en juego dentro de ese... de esa historia no? Y tenía mucho que ver con ese impas de la vida no? O sea tú... algo... pasa, alguien se muere y de repente pos.. otros caminos comienzan otros tal.. estás en un cruce y era como lanzar esos pesos sonoros de cada años de.. de la... y con eso voy construyendo ese vestido que era... pues toda esa historia hasta los 33 años, que a partir de ahí, por era, todo iba a ser completamente diferente, nuevo y... efectivamente, claro, con una experiencia así pos todo cambia. Y... entonces pues...pues sí... sí fue todo super importante y toda esa historia y... la vivencia fue intensísima, la naturaleza fue muy bonita también eh? O sea fue intensa pero muy bonita para mí muy.... nt, era muy bonito aquel espacio en el que estaba, muy precioso el sonido del... lugar, oh... ¿sabes? Era...el espacio era muy interesante, era muy bonito eh... era naturaleza, era... no sé... fue bonito y duro a la vez. Efectivamente al a..., me voy pa cama ese día, y me llama mi madre a las 6 de la mañana o sea veniros ya pa qué que está ya yéndose, y fui a...despedirme ya. Llegamos allí, a las...7 y pico de la mañana y ya... se murió. Estuvimos como una hora con él allí...o sea fue... ¡buah! claro pa mí, fue esa pieza... claro pa mí es... yo edité ese video con...o sea con el duelo, viviendo el duelo. Lo grabé el día antes, y lo edité con... o sea fue... oh! ... Por eso se lo dedico a él al final, que si a mi padre, que es que, es que fue...¡buah! ¡Brutal! Pa mí esa experiencia ¿sabes? Fue... o sea... Y... joder su supongo que todas mis piezas las vivo un poco así, porque todas tienen un poco de... todas tienen un poco de historia. Claro esta es... quizás la más bestia, la más dura, pero todas tienen un poco de...de historia... Después de esto... esta la hice varias veces, después ya le fui... la derivé en otras... historias... la lleve a subiendo 4 33 a... en la fundación aseiro, la hice en lisboa... lo hice... una un, por ejemplo una... cosa que tiene fundamental esta pieza y todas las piezas también otra cosa que es fundamental en mi obra y un material que es... también siempre está es el espacio. Ahora te explico en qué sentido está el espacio ... Yo nunca trabajo con espacios neutros, jamás o sea, nunca... a no ser que me obliguen ...
- uhm uhm uhm
- Porque si el único espacio que hay para trabajar,... nunca lo hago, entonces si trabajo en un museo, trabajo en... cualquier espacio institucional siempre trabajo con los espacios fuera de... de la neutralidad. Quiero decir, con espacios tipo pues un hall, o una... un... descansillo

de una escalera, o un.... unas escaleras de fuera, o... siempre trabajo con... espacios que tienen mucho más que ver con el tránsito y que no tienen tanto que... no están de alguna manera tan condicionados a... esto es una obra de arte, quiero decir, o sea tú un espacio que está muy expuesto a esto está para presentar una obra es una obra ya...

- ya
- Entonces a mí me gusta que el espacio condicione el significado de la obra. ... también... entonces que... uhm...es diferente si yo esta misma pieza la hago en un espacio totalmente blanco yo lo he hecho en el hall del hotel y he salido fuera del hotel, porque? porque entra en juego toda esa idea de transito del hotel. Del juego del Hall, y todo eso significa en mi trabajo. Entonces.. es algo con lo que cada vez que hago una performance...tengo que contar, entonces yo siempre pido a... todos los sitios que me enseñen el espacio, y siempre quiero saber cuál es el espacio porque yo preparo las piezas para el espacio. Sabes? no....no me sirve si..., después cambiarlo de repente me joden viva porque yo llevo modif... o sea lo llevo todo pensado para ser ahí sabes? Tengo todo el material hecho, todo desarrollao pero el espacio... uhm... o sea pa mí importantísimo. Y prefiero, el tránsito, y prefiero que el público sea un público menos especializado que se mezcle... ¿sabes? Porque... nt...me gusta, lo que pasa con el publico no especializado porque tanto para ellos como para mí, hay un... hay un... golpe de sorpresa más interesante. Quiero decir, o sea...para mí es más interesante enfrentarme al público ... cuando es un público que no sabe lo que se espera ...que enfrentarme a un público que sabe ya que lo que va a ver es una performance y por lo tanto es una obra de arte, porque de alguna manera ya está esperando que sea una obra de arte todo lo que ve, entonces el que no lo sabe...m, prefiero que esa l... me gusta esa lectura , que se quede... con esa.... que algo pase, ... sabes? Uhm... me gusta que...que algo... no sé qué le haya parecido una absoluta mierda más grande del mundo lo que acaba de ver, pero que por lo menos le haya parecido una absoluta mierda, quiero decir, que le haya hecho parar...y que, y que de alguna manera le haya dicho algo, aunque eh... qué locura, esto que és! pero... qué loca está esta... o... lo que sea, pero... si lo hecho parar ya has roto una cotidianeidad de esa persona que caminaba todos los días por esa... calle o subía esa escalera. Pues... eso me interesa. Pero... por eso cuando antes te decía el espacio es un material, el espacio es un material, el sonido es un material, ... el contexto es un material ... por eso... todo pa mí influye muchísimo ...
- claro
- y me interesa que sean aparte contextos ... siempre, nada neutrales, cuanto más... historia, cuanta más....eh,,, más cuenten, más me interesa....pa que la mezcla de significados sea más compleja. ¿Sabes? Y que... cada uno... pos tenga la lectura que le apetezca... no sé... así más

o menos... no sé sí... te estoy contestando algo que te interese.

- sí sí sí sí... además me... bueno, has dicho varias cosas interesantes....También quiero que me hables de... del líquido rojo que utilizas.
- El líquido rojo... en ... cuncas y en ... gallarda y en todo eso
- sí
- Es el... ese líquido lo utilicé en... en varias. Y es... es vino. Pero es vino, no es un vino cualquiera, o sea yo me fui a... a arte y predicado en tenerife con ese vino en mi maleta...porque no me vale el vino de allí, ni me valía cualquier vino porque te voy a explicar...es que... friki de cojones tenía que ser ese vino, porque ese vino es vino de barrantes, es un vino que se hace en galicia, que es muy espeso muy muy muy espeso o sea es una cosa increíble y aquí se toma mucho con el pulpo, con el churrasco.. o sea y es un vino que tiene un color intensísimo es casi como una tinta china. O sea si tú lo trabajas como tinta es espectacular el color que da sí... es... ¡brutal! yo te aconsejo que te lleves una botella para allá y...y claro yo... en esta pieza yo quería que ese vino tuviese una presencia... brutal la cultura del vino en Galicia es muy potente, bueno en España en general... me interesaba también... tratar esa idea... esa pa...ahí sí que tenía un punto quizás... tenía también...un...cierto punto feminista, fíjate que no... te voy a puntualizar esto porque creo que es importante porque no hago yo un trabajo feminista... desde una perspectiva consciente... y ahora te lo voy a explicar, o sea muchísima gente dice... pues me... pues estoy dentro de un.....estoy, pues me....encasillan ¿no? O... es... este trabajo feminista, es trabaj... yo soy feminista, por supuestísimo...y... tal como... están las cosas en el mundo, pues de momento hay que serlo y mientras las cosas estén igual pues hay que ser súper feminista y se lo digo a todo el mundo. Pero eso no quiero decir que yo me maneje... en los conceptos de mi obra... o en el discurso de mi obra dentro de ese... ese discurso porque nunca lo hago. Quiero decir no me suelo mantener dentro de un discurso feminista dentro de mi trabajo, o sea pues trabajo con todo lo que te estoy contando, trabajo más con esa idea de cultura, idea de ... más que con... con un discurso político, no... evidentemente la política está igual, mi cuerpo es femenino, arrastra unos elementos simbólicos que tienen uhm... una cantidad de significados... super asociados al tema mujer, eso lo tengo clarísimo y eso sí que está ahí y yo soy consciente de que mi cuerpo siendo femenino no llevando so... todo eso...va a llevar a eso hay un esfuerzo físico, hay un no sé qué, va a llevar a eso, pero, nt, a lo que me refiero es que yo no parto de eso... no son unas referencias de las que yo parta. Aunque luego sean las lecturas que se le den, que a mí me parece estupendo, que cada uno le dé la lectura que quiera, a mí me parece perfecto ¿sabes? No no...hace poco en un grupo de... de internet de...grupo de mujeres,... eh... que son un grupo feminista,... pues había publicado

la pieza de las ollas y y ponían... el vídeo ponían... ¡no se pude contar... mejor! Pues ellas asumieron eso como un discurso que... se apropiaron de él y les gustaba como... maravilloso, me encanta que eso suceda... con las piezas... pero no es la base... o sea no es la base de la que parta, aunque luego está ahí

- está, está ahí, vamos... yo, cuando bebes...
- Era.... ahí es donde quería llegar, ahí sí que hay un parte... en esa pieza sí que hay una parte...eh.... intencionada por que hay un parte más intencionada sobre la idea de de, de la cultura de vino... masculina... Y ahí, soy yo. Soy un cuerpo femenino, voy con una falda de gallega... o sea sí que hay una... cierta parte... nt... de de...dureza, de familia, del alcohol ¿sabes? De ese alcohol que está tan socializado tan introducido dentro del contexto... cotidiano... y día a día. Y...y... y es una parte que afecta mayormente... a...los ma... a los... a lo hombres, a lo masculino. Y yo lo viví de cerca y también era algo que me... tocaba de alguna manera. Entonces yo quería que ese vino fuera un vino que se quedase súper... pfff..... marcado en el cuerpo ¿no? No quería un vino cualquiera entonces un vino cualquiera tú imagínate, con botellas de rioja tengo que echar 20 botellas de rioja pa que me quede ...el cuerpo marcado... con el Barrantes es que es polvo ( es que es tan malo es malo pero es maravilloso es espesísimo entonces el trabajo allí fue con ese vino y en el aeropuerto casi no me lo dejan llevar y tuve que explicarles porqué me dejaran llevarlo y casi me da algo... a saber qué hago Y... y después una vez allí, eh... me acuerdo que además pasaron unos señores esa la hice en la calle... esa performance la había hecho en la calle, en un espacio público, y ... y... habían pasado unos señores mayores por allí que habían dicho esto es Barrantes! Y eran gallegos. Y distinguieron perfectamente la textura y... del vino, y las tazas, ¡claro! Las tazas también eran las típicas tazas de vino de taberna... eh... tal. Y sí... ahí sí que... lo que... luego trabajé con ese vino más veces, que aparte el vino pa mí es muchas cosas...a mí me encanta el vino, me encanta, o sea... y... y pa mí luego tiene también, pos tiene mucha... historia a nivel... la transmutación, el rollo de cristo, toda esta... o sea todo está metido ahí rollo rituales, todo pa mí está... funcionando de esa manera, también... entonces... me encanta, es un material que me, que me... uf! Me me... mola, me encanta el olor, me encanta trabajar con él, me encanta la la la sensación que da, ese rollo de sangre tan... o sea algo tan....es es... pa mí es casi lo mismo casi la sangre y el vino de alguna manera ¿no? Y la historia es en tantos sitios así como... ¿no? Esa idea, o sea no sé, no sé...se bebe el cuerpo de cristo...
- sí
- Pa mí es brutal, y.... y en gallarda pos pa mí... claro era... quería que fuera dura, cañera.. ahí en gallarda sí que vuelve a ser.. ahí sí que es activista a saco, esa sí es una pieza total mente

activista y... feminista clara pero esa fue además momento Gallardón, aborto, y... esta pieza estaba ya ahí pendiente y fue pas! la saco, pa lante. Esa sí es totalmente... activista, hiperactivista o sea.... y por eso es gallarda, de gallardía, de Gallardón, de de... de la sangre, la regla... todo está ahí, el aborto, el... todo está ahí ...sabes?...

- bueno... tu atuendo es muy... llamativo.
- el atuendo es....es competición, competitivo es... *claro* ...soy la ganadora
- es lo único que yo no entendía
- nadando en vino, claro es... era... sí sí, es eso. Es.. campeona sabes? De campeona ... es.... está el himno se España
- sí sí, eso sí
- Ta ta ta ta ta tá.. pos eso es me acabo de llevar el... el premio. Vamos por... me he bebido el más.... más vino que nadie. He abortado veinte millones de veces.... todo por ahí... sí... es brutal... es... había.. fue... esa me gustó hacerla eh? esa me gustó mucho hacerla, estaba enfadadísima cuando hice esa pieza, estaba super indignada... sí sí sí...o sea fue... buah! Tela... y no sé que más.. yo a veces es que hablo mucho eh?
- Sí sí, me vienes fenomenal. Bueno pues. Bueno, te hago una última pregunta y..
- Venga sí, después... claro. Hablamos por internet, me mandas preguntas que quieras.
- Sí, bueno, pero también he venido para esto... Pues a mí... quiero preguntarte... en la p... cómo eliges tú performance? O sea, porque cuando haces una pieza, cuando haces performance, cuando te... qué es para tí la performance? ...
- Esa tengo... es fácil de... de responderte porque yo, performance la hago siempre. La performance es mi base. Es mi trabajo.
- Desde que empiezas como artista?
- No... no no... No conscientemente. Pero sí de alguna forma inconscientemente sí que había un trabajo corporal desde el inicio brutal. Entonces, ya antes de estudiar la carrera. Yo siempre tuve un trabajo muy...muy implicado con el cuerpo...um.... yo pintaba, y hacía cosas... y siempre estaba como muy implicado mi cuerpo con... con las cosas que hacía...Cuando empecé Bellas Artes, ... se de derivaba muchísimo hacia cosas de la acción, o sea en escultura pues me acuerdo de hacer una pieza... casi siempre estaba pos...m... me acuerdo de una pieza que había que hacer bidimensional y había hecho como una marioneta de mí misma que era exactamente yo en bidimensional y me había vestido y igual y había estado caminando todo el día por la facultad andando.. andándome a mí misma en pequeñito era, de alguna manera ¿sabes? me había empaquetado como un regalo en el escenario allí también pa otra asignatura.. o sea había, nt.. .. iba como yendo ahí... sin querer, sin saber yo definir...que es lo que.... era... yo no sabía definirlo. y... y fue un poco así, yo te.. y tengo el

miedo escénico más... más enorme y brutal del mundo y los nervios.... lo paso horrible.... antes de hacerlas, luego la disfruto mogollón pero es... horrible para mí. Y tenía.. tengo muchísimo. O... miedo escénico, es una burrada, es una burrada pero aún así me atraía muchísimo la...ahí, esa idea de de... objeto, cuerpo, acción... y no sabía porqué. Entonces... cuando fue en cuarto, me pedí la... la Séneca para valencia, la pedí porque yo vi el año anterior en samallé, que es que el festival de performance que hace...en Pontevedra, lo hace Carlos tejo, brutal ese festival me encanta y Carlos tejo es... un crack es un.... valiente increíble. Porque... paga muy bien, lo hace todo muy bien...lo organiza todo estupendo, es una maravilla. eh, sí. Y yo había visto... a Bartolomé Fernando, nt, que fue mi profesor posterior. Vino él... fue uno de los artistas que vino a ese festival. Yo me quedé... Yo había visto todo ese festival, me encantó estaba súper emocionada con todo lo que estaba ahí viendo ¿sabes? Era todo genial y cuando vi a Bartolomé es que ahí ya dije... ¡aj! Bueno es que yo quiero hacer esto, esto es lo que yo.....aquí es donde yo me manejo o sea, aunque pinte, aunque...haga esto, haga lo otro, da igual, esto es... de aquí tiene que salir... todo. Y... y... Bartolomé era es un profesor de... de de performance de valencia, de la facultad de bellas artes de valencia, joder la séneca pa Valencia ya y me hago la asignatura, porque había esa asignatura allí, que...creo que era el único sitio que había una asignatura de performance, 18 créditos o sea eran... eh...dos días a la semana, tres horas ... cada día... todo el año... de la carrera sabes?... y a mí... me empapo de esto y efectivamente fui allí y descubrí un nuevo mundo para mí, fue espectacular, y a partir de ahí... lo tuve clarísimo ...que mi trabajo parte de ahí todo...o sea y...supe distinguir... nt.. eh... supe....porque... uhm... y nada y eso que ahí ya descubrí... ¿sabes? Que... pues le puse nombre a muchas cosas... le... descubrí formas, aprendí mucho, aprendí. cosas del espacio, aprendí cosas de sonido, aprendí muchísimas cosas... exploré muchísimo... es... muchísimo... y dije.... ¡joder! o sea... claro... es que ahora entiendo... ahora haga lo que haga, nt... o sea entendí de alguna manera mi obra, mi arte, mi propio trabajo. ¿Sabes? Entonces eh... yo volví de ese año, uhm... también con otra profesora que tuve allí de escultura de proyectos, nt. que era... maravillosa... Salomé y...con Miguel.... es que yo allí elegí las asignaturas que a mí me dio la gana entonces elegí cuatro, y las cuatro que elegí eran, pues...eh... bueno había cogido dirección de fotografía de cine porque me encanta también, todo con.... el tema cámara ta ta tá... y me apetecía aprender... era... es...era una asignatura más técnica esa la cogí más como técnica. Luego cogí performance, eh... escultura y... nuevas tecnologías, con... con Salomé Cuesta que me encantaba esa mujer, eran 18 créditos, también. O sea eran asignaturas enormes, eran 4 de 18 créditos lo que yo cogí. Y cogí otra que era, estaba dividida en dos partes una era video arte y otra era arte sonoro que ya era yo el sonido ya lo sabía ya estaba

trabajando con él desde el inicio, siempre estaba ahí también. Entonces ehm...fue como profundizar ¿sabes? a saco ahí en...en lo que realmente me gustaba. Entonces eso hizo que mi proyecto de alguna manera se definiese más...y yo aprendiese yo... me fuese definiendo fuese encontrando la... sobre qué trabajar, cómo trabajar... fue... muy guay fue una experiencia maravillosa Valencia para mí.

- Pero ¿por qué te llena más?
- ¿Por qué me llena más la performance?
- Sí
- ...pff..... ostia pues no sé cómo explicarlo pero... No es más, es diferente... también me llena, pintar un cuadro ¿eh? y... pero es diferente porque... la implicación que... que yo tengo en... en un cuadro o en una performance... en.... en la performance yo también soy el material y.... ¡ostrá! .... ser el material de tu propia obra es... impresionante o sea en el sentido de que es... pff.... ¡buah! quiero decir... tú tampoco sabes cómo te vas a comportar, o sea es como tú no sabes si el... cacharro te va a caer, pero tampoco sabes si tú te vas a caer... tú no sabes nada entonces quizás eso me me... me fascina que el propio material me condicione, me domine me... yo a él, o sea, que sea esa interacción, esa... ese ser obra... me me me... me flipa, me encanta... me... uf!... me hace ponerme los pelos de punta lo que... cuando son cosas personales pues es como que me saco mucha mierda de ahí. ¿Sabes? Es como... pues yo creo que no he ido nunca a un psiquiatra gracias a que hago performance, por ejemplo. O sea... yo después de la muerte de mi padre nunca fui a un psicólogo ni a un psiquiatra, ni tuve que topar, tomar pastillas antidepresivas... pero he quemao haciendo performance... hice varias delicadas eh? Lo he despedido veces y veces ¿sabes a lo que me refiero? Que de alguna manera lo he digerido por ahí, todo y.... y... no sé no sé...no sé explicarlo... es pa mí necesario... no sé... me gusta más ser ... o sea me me, me encanta ser convertirme en material y... además no me gusta nada ser protagonista , por eso una vez empiezo, me olvido, y ahí... estoy relajada pero... ese rollo de protagonismo no me mola nada, y a parte que yo creo que en la acción no puede haber un protagonista...o sea uhm.. protagonista son todos los elementos de la acción y ninguno puede ser mayor que el otro. ¿No? y... en ese sentido me...uhm... me encanta estar en algo en que no soy protagonista, ¿sabes? en que soy una cosita más de todas ellas y entonces no hay que ponerme pues eh... en la misma altura... que mi... mi cono de barro con mi... red, pues me mola ¿sabes? Ver a ver qué pasa... No sé es... sí... es emocionante... es... muy intenso.
- Y hoy has... al final, has dicho antes que han... que el público ha intervenido...
- sí sí, todo al final porque.... la pieza de hoy... yo... ¿viste los materiales en las fotos en interné?

- Uhm... bueno ahí.
- bueno lo has visto ahí...
- sí
- eso era una red larga toda aquí alargada y en esa red me envuelvo... Toda dando vueltas. Entonces se convierte en un vestido
- ¿Y los conos? Donde están los de barro... bueno....
- los conos de barro están todos dentro de unas bolsista de una red de pesca que es la misma red en la que me... envuelvo.
- Con mucho cuidado claro...
- Sí... sí porque a parte... eh... ya en la anterior que trabajé con eso me había caído, había resbalao y me había hecho el esguince así que hoy fue todo bueno... con una levedad.. quiero decir... Y... y no a parte lastima un poco también, por eso llevaba aquí dos blandos pa el hueso... y... y era eso primero convertía el vestido, me....o sea me... me vestía, trabajo mucho ves?... siempre me visto de toda esa idea de esa idea, de esa historia de... toda la....me siento guay, ¿sabes? Me siento que yo desaparezco de alguna manera ¿entiendes ? y... ya no soy yo. O sea, ya es el objeto dentro de esa... de esa historia y... ya no existo yo como.. ah, ala Y entonces luego recojo todo eso... y todos van llenos de millo, dentro... maiz!
- ah vale, sí sí, lo he visto
- Y...y van llenos estos... entonces pos arrastras, ya verás, te en vio fotos y te tengo que enviar un video que me grabó él. Entonces an, van en tensión todas esas...las cuerdas, van todas en tensión, arrastrando, es el tipo .de antifonía número.. esta era número 2, y el título viene por... ¿sabes lo que son las antífonas? ... bueno, las antífonas son..... un... unos cantos, medio gregorianos que se... se utilizaban en diálogo con...con dios, entonces.. tú le hablabas,dios te contesta. Ehm... era un poco esa...esa idea de...era esa.. historia un rollo sin...sin instrumento, entonces yo u.ní un poco esa idea de polifonía y antífona. Entonces pos.. hacer... pos antifonía y porque quería llamarlo también esa....el sonido mas ahogado, más... porque en este.... en esta pieza por ejemplo el sonido más tal, no era tanto el inicio como era un sonido más contenido dentro de los propios objetos, era un sonido que no sale entonces era un poco jugar con... esa idea, con esa historia que todavía sigue ahí dentro y al final pos sale más hacia afuera o... y... bueno, me llevo todo eso pa pa pa pa....llego ahí y ahí sí que interviene el público, interviene el público porque yo quito los conos de barro y empiezo a vaciar el maiz ... en las manos de la gente y entonces ... y... le doy los conos a la gente pa que se lo vacíe, o sea hacer sonido como si fuera... porque al mover el barro hace de caja de resonancia. Y ...entonces...y entonces eh.. reparto ese maiz, me... yo me había



quitado ya el vestido previamente a eso, me quito el vestido y lo dejo junto enrollado en el suelo dejando un agujero... libre, porque luego vuelvo pa dentro de... de él ¿no? Entonces dejo repartido eso, vuelvo pa dentro, meto los pies... o sea, primero está todo así colocado me muevo pa pa pa pa pa... vengo andando, todo viene para aquí y esto acaba así ¿vale? Entonees... esto al final no lo hice... y entonces el cuerpo ... , con el co... tengo un cono metálico, llevo un cono metálico siempre conmigo que es un embudo matapolos

- ¿Matapolos?
- Es para matar los pollos, se utiliza en las aldeas para matar los pollos. Se mete la cabeza y se corta
- ¡uhm! Toma ya
- sí...
- ¿y lo llevas en la mano?
- Lo llevo siempre enganchado en el vestido, envuelto
- vale vale
- entonces va a la vista, pero nunca lo uso hasta el final. O sea va.. va ahí. O sea al final lo que hago es metérmelo en la cabeza..., y el hueco que le queda clavo el otro, un altavoz de lo.... o sea uno de los conos de barro que es altavoz, que está hueco, no tiene arriba... entonces lo pong... esta es la forma y entonces desde ahí dentro, grito, y suena un sonido ahogado, porque... al estar amortiguado por el rollo... uno, dos, tres. Ya! Y entonces la gente claro, maíz en la mano, un dos tres ya, fuish! y esa es la idea. O sea hacer ese, ese concepto final. De lanzarlo contra la... la resonancia y generar ese sonido que caiga dentro... la gente busca tirarlo dentro, pero... no va a entrar dentro entonces mi idea era que eso, que chocara con el metal con el... y que genera pues ese psfius! Estruendo final y termina la pieza ahí... esa es la... participación.
- Y la... y el... ¿el cono matapolos? Porque ...
- Es brutal... es que ese objeto me volví loca cuando lo he visto tío , me pareció tan grotesco... . qué forma de matar los pollos tío, es que es brutal. Es que todas mis piezas tienen, siempre hay alguna cosa po ahí un poco grotesquilla...un poco así medio... humorística.. porque... lo necesito yo también eh? Pa reirme un poco, pero... Te lo juro, el día que lo ví.. porque eso...fue un día, fui al mercado a por peises, por pesaco, y.... y... lo ví en una tienda colgado, y se llamaba así, ví el nombre y me dije no me lo puedo creer buah! Es esto lo que estaba buscando! Porque yo, iba a encargar... un embudo metálico, para esta pieza, que era la última parte, ¿sabes? Para... el de la cabeza y que era el que siempre iba en el vestido, lo iba a encargar hacer... cuando ¡lo vi! Dije... no me lo puedo creer, me encanta, dije no no lo mando hacer o sea es que voy a usar esto sí o sí

- matapollos
- Sí...es brutal es grotesco total, Y así, y así fue hoy.

**Nieves Correa**

**29/04/ 2015**

- Quiero que me hables de.... qué significado tiene para ti la performance.
- En que... ¿en qué sentido?
- ¿Por qué la elegiste como disciplina artística?
- Bueno yo creo que es algo como... como... que te va llevando. O sea yo empecé, además empecé en los 80 cuando realmente era... una época en que... primero eramos como muy pacatos respecto al arte... o sea más allá de la pintura, la escultura y.... instalación muy poquita, era como algo todavía como... subterráneo... la performance era algo que... por ejemplo yo no sabía lo que era realmente. Entonces vas como expandiéndote, vas pasando de las dos dimensiones, en las que yo nunca me sentí especialmente cómoda, a las tres dimensiones, empiezas a tantear un poco la instalación...trabajas con vídeo... y una cosa te va llevando a la otra. De repente el cuerpo empieza... a tener.... importancia, ¿no? Y curiosamente fue en un taller con Francesco Torres que me dijo Nieves yo creo que tú tendrías que hacer performance, ya ves que él no es nada performativo en principio ¿no? Pero bueno... y.... y me pareció... no es que dijera bueno pues a partir de ahora hago performance, sino que te dá por pensar y realmente ves que que el cuerpo es cada vez más importante y luego yo creo que también las condiciones sociales... eh... eran importantes. Es decir, en esa generación de finales de los ochenta, primeros de los noventa, muchos artistas que empezábamos nos encontrábamos lo que... lo que... lo que yo llamo deportados de nuestra propia historia del arte. Porque era la época de... sobre todo de la gran pintura, la la... figuración, la postfiguración... formalismo, gran pintura...postimpresionismo....no postexpresionismo... entonces...eh... te requería de unas condiciones de trabajo de grandes formatos, de estudios, galerías... pero luego el sistema de arte era incapaz de absorberlo. O sea, de ahí, ¿quién ha quedado? Han quedao 4. O sea el resto... no no no había. Estaba Arco y cuatro galerías pero realmente no había ni ni ni las infraestructuras que hay ahora que tampoco están bien encaminadas, pero entonces no había casi nada. No existía el Reina

Sofía, no existía... me parece que el Reina Sofía es del noventa y algo...ochenta y mucho...o una cosa así... o sea es que realmente había muy poco.

- Estaba el Prado.
- Estaba el Prado y bueno el museo de arte contemporáneo que estaba donde está el museo del traje aquí, pero claro también, llegaba como a... tenía sus límites. Llegaba hasta los 70, el equipo cronical, por ahí... pero lo que hacíamos nosotros jóvenes y realmente no estábamos en ningún sistema. Entonces, de alguna forma, incapaces de trabajar en ese sistema, te sales del sistema. Entonces lo más fácil es trabajar con el cuerpo, porque es lo más barato, es lo más sencillo, no necesitas estudio. Y luego... empezamos a crear una serie de redes dentro de España, que luego salimos hacia afuera que nos movíamos bastante porque organizábamos... pues que seguimos haciéndolo realmente, pequeños festivales, acogiéndonos en las propias casa de unos, o contactando con amigos, entonces empezábamos a a a crear este tipo de redes de trabajo y de discusión y de movilidad territorial, entonces yo que sé a Barcelona o a Valencia, Asturias, y y y... yo creo que eso nos llevó a seguir profundizando en la performance, a vernos un poco deportados del sistema pero creando un sistema paralelo y a parte no? Con nuestras propias reglas, nuestras propias eh... formas de funcionamiento incluso de discusión. Y yo creo que todavía seguimos ahí, yo creo que quizás uno de las cosas más maravillosas es que todavía conservamos esa... esa pequeña red, y....y mucha... y, y la amistad en el trabajo de muchos artistas de esa época, pero también yo creo que eso nos ha mantenido al margen de... de...del sistema del arte, por otro lado. Estamos en esa dicotomía... curiosa ¿no? Que tampoco nos hemos sabido integrar, quizás porque teníamos nuestro propio sistema.
- Sí, yo veo que la performance sigue siendo una disciplina artística que institucionalmente todavía, nt, no se contempla demasiado...
- no se contempla
- ...y está como cogida con pinzas. Realmente es lo que la hace más interesante.
- Sí... sí.... y luego... el otro día estaba mirando y de repente salen cosas como la performatividad. Digo ostias!pero si es que en España nunca se ha investigado la performance y pasamos de la nada a la performatividad. Con lo cual, hay un mogollón de trabajos y de artistas que... que... a los que se les dá tabla rasa y entonces empiezas a ver la performance asociada al dibujo, o asociada a la escultura, o al video... claro el concepto de performatividad no es la performance. Y te has saltado una generación, una investigación y un trabajo que todavía está ahí... Sí... es complicao. Ayer me entraba a mí una depre, digo madre mía de mi vida si es que estamos como en los noventa. Estoy organizando una cosa en Asturias y digo, si es que estamos igual, estamos en un albergue, con camas así de estas

de literas, eh....echando cuentas eh... joé... a ver si arramplamos de aquí 100€ para poder hacer esto y tal. O sea, es que estamos igual, pero bueno... supongo que eso nos mantendrá jóvenes.

- Y....como mujer, qué ha supuesto para ti la performance? Cómo te encuentras tú haciendo performance? o... ¿cómo te encontraste cuando empezaste?
- Pues..... yo creo que cómoda (énfasis) que... como muchas mujeres... yo creo que el trabajo de performance de mujeres es infinitamente más interesante del que hacen los hombres, probablemente por nuestra consciencia del cuerpo, o porque es algo nuevo y entonces llegamos con... no llegamos con esa tradición espantosa que hay en la pintura o que hay en la arquitectura, o hay incluso en el video, porque ahí detrás del vídeo está la fotografía y es donde está el cine ¿no? Entonces a la performance llegamos todos un poco en igualdad de condiciones me dá la sensación. Con menos baggage detrás. Y yo creo que la mujer a hecho una experimentación en ella.... increíble. Y yo siempre me he sentido cómoda, incluso en los 90 que había muy pocas mujeres performers en España, siempre me he sentido cómoda con el género pero sigo sintiendo la misma presión porque... yo creo que toda la sociedad, quiero decir, que se dá más importancia generalmente al trabajo del hombre que al trabajo de la mujer incluso en la propia performance, pero eso... yo que sé. Esque pasa en todas partes. Es algo como... como que no puedes salir.
- Pero... como mujer qué te ha supuesto a ti la performance? O sea.... ¿te ha aportado algo como mujer? O tú has visto que a través de la performance, por ser mujer, ¿tú has podido transmitir algo específico?
- Yo creo que sí. O sea.... las mujeres transmitimos algo específico... porque tenemos como vehículo nuestro propio cuerpo. Entonces yo creo que eso.... le da... un... hay un mensaje ahí que no se puede... que no es posible eh... transmitir a través de otra disciplina porque.... porque no es el cuerpo el vehículo. Y nuestro cuerpo es nuestro cuerpo, es un cuerpo de mujer, sin entrar en cuestiones de género, sino en cuestiones simplemente casi técnicas de alguna manera ¿no? Cómo el cuerpo... y nuestro propio sentimiento respecto al cuerpo... y la construcción de nuestra.... de nuestra identidad como mujeres...a través del cuerpo. Creo. Y... y yo creo que eso también... a mí... ehm... me ha pasado lo mismo, me ha pasado eso, es decir, que yo he construido mi lenguaje a través de mi cuerpo, y por lo tanto, está indisolublemente ligado a mi género y a mí misma ¿no?...no sé si me explico.
- Sí sí
- Y luego el cuerpo puede ser... no sé... yo he hecho performance cuando estaba embarazada. O... no específicamente utilizando mi embarazo, pero yo estaba embarazada, y es algo que no puedes... eh...está ahí, está contigo ¿no? O cuando estás enfermo, o cuando... se te ha roto

una mano. Ese tipo de cosas. Siempre está ahí, el cuerpo como vehículo y como protagonista.

- Y uhm... o sea eres mamá.

- Sí.

- y bueno, tienes pareja

- sí

- te ha influenciado la... porque haces performance sola y performance con la pareja.

Entonces, ¿cuál es la diferencia para tí? ¿Como afrontas a nivel personal cada una de las..?

- ¿cada una de las...? Pues es que... eh... empecé a hacer performance con Abel cuando empecé a ser... cuando empezamos a ser pareja, es decir, antes... eh... mis performances habían sido en solitario, había hecho performance... hago a veces performance con alguien, con... con colaboraciones o... pero son cosas puntuales, pues con un músico, con Nilo Gallego, o... con otra gente más... pero son experimentos, pero cuando... eh... Abel y yo empezamos a vivir juntos, empezamos a hacer performance porque él también es artista de performance. Entonces para mí supuso... como una especie de liberación, porque yo creo que las propias obsesiones te mantienen como en un bucle... eh... entonces yo creo que había llegado como a un callejón sin salida, es decir, de repente estaba... te das cuenta que llevas varios años que estás haciendo lo mismo, con distintos formatos y distintas... pero realmente siempre estás hablando de lo mismo, porque... eh... quizás el trabajo en solitario acaba siendo como muy obsesivo, muy... van saliendo cosas de tí que en realidad son las mismas cosas. Cuando empecé a trabajar con Abel, de repente eso desaparece. O sea, no es que desaparezca, es que tienes que consensuar qué estás haciendo. Entonces empezaron a salir yo creo cosas más de la relación de pareja, o sea, nuestras performances hablan mucho de la relación hombre mujer, de la relación en pareja, y... y de alguna manera, uhm... para mí ha sido como... salir... eso, como una bocanada de aire fresco. Y he estado casi, los dos últimos dos años y medio, sin hacer nada prácticamente sola a no ser que me pidieran que hiciera algo sola, y con pereza lo hacía, pero bueno, tengo que hacerlo. Pero con esa cierta pereza de... tengo que ponerme ahora a pensar, y sin encontrar la salida. Yo creo que estoy ahora en un proceso en el que ya me puedo empezar a plantear otra vez volver a hacer trabajo sola, ya me están apeteciendo otra vez, hacer performance sola. Porque creo que... que que...nt... de alguna manera, a través del trabajo con Abel, puedo retomarlo desde otro punto de vista. O sea puedo... salir un poco del... del bucle. Y buscar otra... no buscar otra, sino que fluya algo diferente en mi cabeza....

- Hablando de este concepto de mujer... bueno es que mi tesis está enfocada, aunque haga entrevistas a hombres y tal, estoy abordando el tema de la feminidad, no desde el género,

sino la feminidad en la performance. Entonces me interesa.... por ejemplo hay un par de performance que he visto en tu web: en una te haces un vestido, en otra utilizas alfileres... Entonces quería que me contaras, un poco... uhm... porqué. Porqué eliges... por ejemplo porqué te haces un vestido, cuándo eliges hacerte un vestido, cuándo eliges utilizar... bueno luego seguimos hablando porque también quiero que me hables cuando... porqué los objetos que utilizas con cotidianos.

- ... Pues.... yo creo que tanto los objetos cotidianos como el vestido tiene que ver con eso, con con... con la relación del arte y la cotidaneidad. O sea de... para mí es que... es como... no sé. Primero creo que hay una especie de concepto de collage en mis performances. O sea y... y... el collage, al fin y al cabo, es... no son crear imágenes nuevas, sino reutilización de imágenes con otro sentido, o reutilización de... de...de...de imágenes, o colores, o formas... pero reutilización de lo hecho. Entonces eh... en esos sentido creo que mis performances... hay esa reutilización desde el objeto cotidiano. Y es esa reutilización del objeto porque al final es el objeto con el que estás trabajando constantemente. Constantemente está cerca de ti. Yo no me encierro a trabajar en un estudio... me siento y me pongo a escribir qué voy a hacer. Sino... además incluso cuando tengo mucho trabajo, mucho en qué pensar, igual me meto en la cocina a preparar una tarta o algo así que, que... te concentras porque estás haciendo algo pero a la vez te concentras porque le estás dando vueltas en la cabeza, y es como... como... una situación que... que me uhm.... me ayuda a trabajar, a pensar o a ordenar los pensamientos. Entonces al final, lo que está cerca de ti pues son la... los vasos, las tazas, los... objetos del día a día, los desatascadores, los vestidos... los trajes, la ropa, ahí... habrás visto en muchas de mis performances un... un vestido de cuadritos, como una especie de bata, pues ese es una ampliación de... de la bata que llevaba mi hijo cuando iba a la guardería que... es que estaba siempre presente, había que lavarla todos los días porque venía siempre llena de mierda, porque había dos, porque la bata, porque no sé qué, se me ha olvidado la bata, entonces.. la bata, esa bata de cuadritos, entonces me hice una gigante y la utilicé muchísimo y todavía hoy la utilizo a veces, pero la utilicé muchísimo, como... no sé porque, como un uniforme, como un recuerdo de mi vida cotidiana, como... hay gente que dice que parece el traje de una institución...de algo así como... pero para mí no tenía en absoluto ese sentido de institución de...tipo reformatorio o... o cárcel casi ¿no? Tenía ese recuerdo de objeto de... de la bata de guardería que estaba siempre dando vueltas por la casa. ¿No? Y siempre había que lavarla y siempre estaba ahí....
- Pero por ejemplo, en la de los alfileres, ¿por qué alfileres y no agujas o...?
- Bueno, quizás podrían haber sido agujas, pero quizás los alfileres tienen... primero tienen este... son más fáciles de manejar que las agujas, eso está claro. Y quizá.... aunque.... eso no

lo he pensado directamente...tienen esa.... idea que a veces tiene que ver no solo con el hacer vestidos, sino con... eh... eh... novias....juegos... eh.... hay una nota muy curiosa en... no sé si conoces la hermita de san antonio de la florida que está aquí abajo. Bueno pues ahí, es una ermita que están los frescos de Goya y al lado hay otra igual que se hizo para no utilizar la ermita con los frescos de Goya durante el culto. Entonces había una tradición desde el siglo 19 que es que las modistillas, las chicas que se dedicaban a la costura, entraban allí y metían la mano en una pila de estas de....como de agua bendita o de bautismo así...llena de alfileres, y todos los que se le hubieran pegado en la mano eran todos los novios que iban a tener, y toda la tradición que hay ahí de alfileres, que a mí me parece muy graciosa ¿no? Y que siempre ha estado unida a la mujer, porque es uno de los primeros trabajos que... a partir de la revolución industrial, y antes y después, las modistas, las trabajadoras con la costura, las que hacían vestidos es un trabajo muy femenino. Pero no es algo que yo haya pensado de antemano, es algo que ahora podemos discutir al respecto, pero ... y que me vienen a la cabeza este tipo de cosas, lo de los alfileres... no sé qué historias había de juegos cuando era niña con alfileres de estos de colores con cabeza gorda.. o sea... hay toda como... una cotidianeidad en el alfiler, que quizás no la hay tanto en la aguja o... o... tiene otra connotación.

- Para mí es muy interesante en las cosas que yo te pregunto y a lo mejor tú no has pensado.
- Claro
- es lo más interesante, porque al final en la performance, bueno, y en otras disciplinas artísticas, hay cosas que uno hace, que son a nivel de bagaje cultural, o de recuerdo de la infancia...
- Sí sí sí.
- Es lo que a mí me interesa. Porque realmente tú estás ahí utilizando un código personal
- claro
- pero que es compartido
- claro
- en muchas ocasiones. Como en lo del alfiler.
- Claro
- ¿sabes?entonces... a mi me gusta porque es muy bonito.
- Sí sí. Yo estoy de acuerdo. Es decir, utilizamos cosas que no sabemos porqué las utilizamos. Y además, porque surgen naturalmente de lo que somos y de lo que hemos vivido y de lo que hacemos. Eso fluye...
- ¿Tú viviste mucho con tu madre, una abuela... ?
- Pues nunca he tenido una relación muy cercana con mi madre. Y... somos una familia muy

pequeña, tampoco conocí a mis abuelas. Y... no somos una familia especialmente,... que comparta. Estaba muy cercana a mi padre, pero mi padre murió cuando yo tenía 10 años, la relación con mi madre siempre ha sido... bastante dista... o sea... uhm.... mi hermana era la hija de mi madre y yo era la hija de mi padre, entonces... uhm... ¿sabes? Bueno, no es... a ver...no es así... nos llevamos bien. Pero no hay esa... a ver yo conozco otras familias en las que la relación madre hija son mucho más cercana, y en mi caso no lo es tanto.

- Respecto a los alfileres, que los clavas, ¿cuándo eliges... o sea cómo afrontas tú una performance en la que te vas a hacer un daño físico? ... O que sea real, o la situación de peligro ante...
- Bueno, es real. Los alfileres se clavan y duelen un poquito, pero no tanto como parece desde fuera, porque realmente el pinchazo es... como muy.... es como cuando te ponen una inyección que parece más la idea de que te van a poner la inyección que lo que luego duele.
- Claro, pero a mí me interesan, los pinchazos y el dolor, pero también las situaciones de peligro, de peligro o incómodas. Por ejemplo en la performance en la que vas abrazando, te tapas la cara. Bueno pues eso es incómodo. Visualmente, desde el espectador, te da una sensación como de angustia ¿no? Entonces, tú, ¿cuándo decides que en la performance vas a estar en esa situación, tú?
- Pues.... eh... fue un momento en el que.... para mí... necesitaba un proceso de comunicación más allá de lo visual, es decir, la performance ... tiene, establece un tipo de comunicación que va más allá de... del proceso de mirar. Que yo no... creo que en otras disciplinas no sucede, o no sucede de la misma forma, pero al estar... tú presente, la comunicación que se establece con el otro, es... como de... como de una cierta empatía de alguna forma... porque estais... estamos ahí los dos. Y ahí... a ver... no es lo mismo que estar mirando una representación. Estás mirando una realidad completa. Entonces, eh... digamos que son formas de... de experimentar esa relación con el otro a a... ese otro nivel distinto de lo visual. Y uno... y uno de ellos es el dolor. O sea, la idea de infringirte dolor, delante de otro, establece ese proceso de comunicación diferente. Porque el otro se pone en tu lugar, pero porque tú también te estás infringiendo dolor. Y ahí... hay... por eso empecé a hacer ese tipo de cosas... o también... no solo la del abrazo llevo tapados los ojos, hay otras que me pongo una capucha y hago algo y entonces ese... ahí ahí me interesa ese proceso de estar en inferioridad de condiciones respecto al otro, pues me pongo la capucha, y tiro... por ejemplo patatas e intento buscarlas para...pelarlas, pero claro, algunas se me escapan. Entonces ahí, desde fuera se están dando cuenta que una está muy lejos y que nunca lo voy a conseguir y que no voy a parar hasta que no termine. Entonces ahí se establece esa comunicación entre el que sabe menos del... que que el otro. Que me parece interesante en el arte ¿no? Porque



parece que el creador siempre tiene más claves que, que.... que el espectador o que el que mira. Y... y... y evidenciar que no siempre es así, incluso ponerte en esa situación de tener menos claves, a mí me parece en ese proceso... profundamente interesante para mí, y para el otro.

- Y ¿alguna vez...? es que no me acuerdo si lo he visto en tu web, te has relacionado durante las performances?
- Poco
- Sí. ¿Por qué?
- Muy poco. Pues porque.... tengo una experiencia horrorosa en una de mis primeras performances, me invitaron a un festival en en en.... en Holanda, y.... entonces a mí se me ocurrió, porque las cosas que había hecho en España, en España somos todos muy participativos y enseguida estamos dispuestos a hacer esto, pero en el norte, la relación es diferente con con el espectador. Entonces se me ocurrió montar una especie de oficinita e iba preguntado a la gente durante todo el festival que duraba una semana: is art the question of art? Que es una tontería, una tautología... ¿es arte cuestionar el arte, o la cuestión del arte? además como cada uno éramos de un lugar también era utilizar una frase en inglés que realmente nadie sabía exactamente qué significaba no? Y realmente yo me lo propuse, y estuve la semana entera haciéndolo, pero fue un trabajo muy difícil porque a la gente no le gustaba participar, le costaba trabajo, era como una sensación a veces como de rechazo a... a la performance, y... realmente eso como que me... me... creó como una especie de trauma. Es decir, y no hago performance directamente relacionandome con el espectador pero siempre hay esa relación.
- Sí, claro.
- Es decir, desde el momento en que te ciegas, y el otro está viendo y tú estás en inferioridad de condiciones, y puede ayudarte, yo recuerdo una vez que se levantó una... una chica y me dijo, tienes que ir más hacia la derecha porque te queda una patata por recoger y está más a la derecha. Pero fue la única vez que pasó pero, siempre se establece esa comunicación desde otro nivel que no es el nivel de la relación directa.
- Vale. Pero no estás cerrada no? A que ellos por ejemplo hagan lo de esta chica.
- No, no. Otras veces he trabajado de.. de.. de crear una situación y tener que modificar esa situación. Pues por ejemplo, poner una serie de sillas y el público llega a un espacio vacío y hay una serie de sillas puestas una enfrente de otra y la gente se sienta, porque piensan que es para eso. Pero yo cuando llego voy a recoger todas las sillas, entonces tengo que pedir a la gente que se levante y entonces hay gente que puede no levantarse, o sí... sabes? Me puedo encontrar con cualquier situación desde que nadie se levante, entonces no podría

hacer nada, porque la la la... la performance es recogerlas todas, embalarlas con cinta aislante y hacer una especie de mamotreto y llevármela, puede quedarse alguna. también está bien como.. porque es también esa situación en la que depende un poco de... del otro, y del entorno y... y mi trabajo depende del... de lo que suceda en ese momento.

- Claro. ¿Y el concepto de improvisación en la performance? ¿Cómo....? cuéntame.
- Pues...yo creo que está... para mí por lo menos está como bajo... bajo una especie de estructura rígida, o sea... sí que me gusta... soy muy consciente de la técnica, soy muy consciente del tiempo, del espacio, del otro, de yo misma, de como... de cómo va a suceder... entonces hay una estructura muy rígida, que yo le llamo partitura, que hay cosas que... Abel se pone nervioso, qué más da si salimos de ahí si salimos de ahí, no! O de ahí, o de ahí, no es lo mismo. Entonces, todo está muy rígido, pero luego pasan esas cosas, de repente hay un hueco muy grande en medio donde suceden cosas que no son controlables. Y eso es lo que... esa parte de improvisación dentro de la rigidez estructural de la performance es la que más... es la que más me interesa, o la que me interesa mucho no? Eso de no saber si vas a encontrar todas las patatas, si se va a levantar todo el mundo, o cosas como las que hacemos Abel y yo, ayer estaba subiendo un vídeo en el que estábamos jugando con los desatascadores, pegándonos en el cuerpo, tirándonos y justo en ese momento es un caos no? Como una lucha... esos momentos como de.... desestructurados...dentro del esquema de la performance.
- ¿Por qué? ¿Por qué te gusta?
- Pues... porque ahí es donde te encuentras realmente...con el... con la performance en el estado más puro, es decir, tú enfrentado a una situación, con los objetos que has elegido y con alguien que está mirando. Son situaciones a resolver. Esa especie de... de... de enigma no? Es de alguna manera lo que me parece tan interesante ... que es lo que ... yo creo que estabas en la sesión que hicimos esto de... de... de.. claro... dices, qué tontería, pero te encuentras con una serie de.. de cosas cuando estás haciendo eso, te encuentras con una mesa, ¿qué hago? ¿me voy por debajo, o me voy por encima?o la quito? Te encuentras con una silla, ¿me siento?... o sea son... son decisiones que siempre están dentro de la estructura de la performance, y... y... y ese es el caos, de la performance, dentro de la performance... que casi nunca es del todo controlable pero a mí me gusta que haya esa parte de descontrol....
- Vale....Hablando del cuerpo, he visto, que a veces tú te desnudas. Entonces, vuelvo a preguntarte: como mujer, qué significa para ti el mostrarte desnuda o semidesnuda a través de la performance? O ¿qué ha significado?
- Pues... lo he empezado a hacer tarde. Cuando ya..... cuando ya no era joven, o sea...porque... me parece interesante la idea de mostrarse como.... como cuerpo desnudo, como cuerpo

maduro... y como cuerpo normal. Es decir, con todas tus imperfecciones, con todas tus celulitis, con tus gorduras, con tus tetas caídas... esa sensación de.... de... uhm.... de mostrarte como eres, tú cuerpo forma parte de ti, tampoco.... utilizar siempre un estilo... como una especie de.... de pantalla entre uno y otro uhm... creo que no está del todo bien. Pero ya te digo, es algo reciente. Igual en los últimos 10 años. Ya con 40 y muchos... o sea no... no era una cosa que me pareciera...particularmente interesante cuando era más joven. Pero ahora sí que me parece, y también, viene mucho del trabajo de Ester Ferrer por ejemplo que casi con 80 años se sigue desnudando y dices, qué maravilla ¿no? De repente hay otra lectura en su trabajo desde el desnudo, y desde el desnudo de una mujer que tiene casi 80 años ¿no? Pero es algo también como que de repente va saliendo...no... no lo he pensado mucho, lo tengo que meditar más eh? Lo del desnudo.

- Sí, es que es muy interesante porque a mí lo que me está pasando cuando hago rastreos de artistas, a mí me parece que hay una línea muy banal en la performance en gente joven, que utilizan el desnudo y el dolor de manera publicitaria.
- Sí
- Claro, es que es muy publicitario. Que a mí me parece que ya está bastante superado, pero sigue produciendo mucha expectación. Entonces al ver tu trabajo me parece interesante justo las personas que utilizan el desnudo de manera responsable. O sea, yo no me pongo en tetas porque me apetece que todo el mundo me vea en tetas, no no, es que tiene un significado específico. Que tú lo hagas ahora, de manera tardía me parece muy interesante. ¿Sabes?
- Sí.
- Yo conozco una...le hice un vídeo a una bailarina que está... vamos, se puso en bolas en el Reina Sofía. Fuimos antes de que abriera el museo y junto con toda la gente que estaba limpiando ella se fue paseando desnuda arreglando las papeleras. Y es una mujer mayor, y que tiene pues eso, el pecho caído, tiene tripita y tal... y ¿sabes? Hubo gente... la gente la miraba, se sentía incómoda ... pero hubo por ejemplo un par de mujeres de la limpieza que se acercaron a ella y le dijeron joé gracias, y ella... en el video sale, ella se quedaba emocionada, porque claro, las mujeres eran mayores y le decía gracias porque estás naturalizando...
- Claro
- ¿Sabes? Pues a mí me pareció interesante porqué lo habías elegido. O ¿cuándo eliges entero o cuando eliges la mitad del cuerpo? o si el estar desnuda durante la performance te ha influido a nivel personal, en tu vida a parte...
- Uhm... no necesariamente... quizás a... a.....a... a aceptarme más tranquilamente.... fuera de.... o sea realmente la presión que sufrimos las mujeres respecto a nuestro propio cuerpo

es horrorosa eh? O sea... qué barbaridad, es que es peor que cuando llevábamos corsé. Porque por lo menos cuando llevábamos corsé nos lo poníamos y ya está, pero ahora hay... tienes que ser perfecta. Entonces yo creo que me ha ayudado a decir bueno pues....uhm... a... a... nt... a mantener una mejor relación con mi cuerpo. Sí que creo que me ha ayudado en ese sentido... Y luego lo de elegirlo...uhm... depende... por ejemplo el desnudo de cintura para abajo a mí me parece que es un desnudo como muy... no provocador, pero... pero... muy duro. Es decir, porque estás enseñando tu sexo no... no un cuerpo desnudo, sino un cuerpo sexual, un cuerpo de la mujer. Y lo otro se mantiene... entonces ya... se mantiene mucho más... más provocador desde mi punto de vista. No es la palabra provocador, pero mucho más... ehm... centra mucho más la mirada en el aspecto del sexo, que en el aspecto del cuerpo desnudo. Entonces por eso decir, a veces me desnudo de cintura para abajo ¿no? Centras en la mujer como... como sexualidad también, y en el sexo, más que... que en el cuerpo completo. O en ideas que tengan que ver con... con... con el discurso del cuerpo. Con el discurso del cuerpo y la moda...

- Pero, tú no te sientes muy expuesta cuando decides desnudarte, tu cuerpo... Bueno, durante la performance tu cuerpo siempre está expuesto, pero no te sientes más expuesta cuando estás desnuda, más...
- sí....y de echo me desnudo más cuando trabajo con Abel que cuando trabajo sola porque estás menos expuesta, estás como acompañada yo creo. Hacemos muchas cosas desnudos nosotros. Y yo sola menos. Y yo creo que sí que es verdad que cuando estás con otro, estás menos expuesto, porque estás... hay como una compañía, hay como... algo que te arropa, o algo que.... que... confrontado a tí estais en la misma situación. Ya no eres un individuo, eres una colectividad, soy... somos dos. Sola, es más complicado.
- Claro
- porque es verdad... es que te expones... estás más expuesta. Efectivamente...No hay nada en lo que... ocultarse.
- Hay una artista que me gusta mucho, Pascale Ciapp...
- sí
- Ella también elige cuando...
- a mí también me gusta. No he visto nunca nada en directo pero me gusta mucho... su serie de autorretratos y... sí, la he seguido por facebook porque me gusta mucho...
- Yo me he enamorado de esa artista. Sí, porque es muy bruta. Pero... no viene a España. Ella también elige qué enseña y qué no enseña.
- Claro
- y a mí eso me parece importante. Y qué opinas de.... cuándo tú piensas una performance,

una pieza, cuéntame un poquito cómo es el proceso.

- ... Pues... generalmente parte de.... como de... una idea bombilla, de estas ideas que de repente te entran en la cabeza, pero que a veces tienen que ver simplemente con un objeto, o con... o con una situación. (pausa) muchas veces con un objeto o una imagen. Entonces a partir de ahí...empieza... la construcción ... también en... en qué lugar ... y en qué tiempo. A veces están relacionados, es decir, sabes que tienes que hacer algo en tal sitio, pues mira hay que hacer una cosa... mira ahora tenemos que hacer una cosa Abel y yo en Berlín que es como en una sala de un cine. Pues bueno pues tiene una... unas connotaciones espaciales, que son muy distintas de una sala diáfana, o que otro lugar con... entonces... eh...el espacio es importante, cómo utilizar ese espacio, simbólico y físicamente, cuánto tiempo vamos a trabajar, o cuanto tiempo voy a trabajar... a mí me gustan mucho las performances muy largas en las que el espectador tiene que coger... tomar la determinación de quedarse o marcharse... y que a veces son repetitivas, esta especie de tiempos circulares que parece que.. que...no puedes salir de él, ni yo, ni el espectador, y..y...y... estás hablando también sobre el aburrimiento, la responsabilidad de asumir o no asumir ese aburrimiento no? Entonces, después de esa idea se empiezan a configurar en ese sentido, uhm... y... el foco, el fuera de foco, el centrar la atención en un punto, y trabajar fuera de ese punto. Todas esas cosas que tiene que ver con la formalidad, o sea, yo trabajo muchísimo con el concepto formal de la performance, desde la idea... desde esa idea original y primera, que a veces es... super simple... pero....
- Y la.... Aquí quiero hablar de dos cosas. Del concepto de repetición, y también del concepto de que el público se vaya. ¿Tú no te sientes, no te afecta eso de manera negativa?
- Sí la verdad. Además, de echo uhm... para que lo voy a negar, a mí me gusta gustar, lo que pasa es que... eh... a veces... decides hacer un trabajo que puede llegar a no gustar por... por por por... por ese tipo de enfrentamiento... No gusta, porque al final enfrentarse al otro consigo mismo, es decir, ¿qué hago me quedo o me voy? Me voy, ¿porque me voy? Me estoy perdiendo algo, no me interesa, ¿porque? ¿porque necesito las cosas muy rápido y a mí misma...? y... y también cuando lo elijo... que sé que no va a gustar tanto, procuro pedir una situación en la que...nt... en la que yo no vaya a sufrir tanto, es decir, que que... que pueda estar mientras suceden otras cosas y de alguna manera aunque el espectador está y se vaya, puede volver en un momento dado, o sea no decir, pues tiene que estar, esta... mujer pues va a estar haciendo esto durante dos horas y no hay otra cosa. Sino, bueno, ponme en... en un espacio diferente... mientras a la vez suceden otras performances, y la gente me pueda visitar, o pueda quedarse todo el tiempo. También se enfrenta a esa responsabilidad, ¿me quedo todo el tiempo, o me voy? Pero... ¿sabes? Por lo menos... ese... esa especie de cosa de

- decir me voy a quedar sola en el espacio (dice riendo), no va a quedar nadie, los organizadores me van a dar el pésame cuando termine, qué desastre no? (se rie)
- claro. Es que el otro día lo hablabais aquí y me pareció... que yo creo que es uno de los problemas de la performance... eh... Eloy lo dijo ¿no? Bueno, lo dijeron varios, que se sentían con la necesidad de entretener.
  - Sí
  - y eso es un problema. Porque claro, la performance no es teatro, pero también el público no lo sabe. También la gente yo creo lo que conoce de la performance son trozos de performances muy llamativas, performances de Marina Abramovic, o algo así que... que... Y cuando presencian algo como mucho más lento... además hay performances que son muy parcas de material ¿no?
  - sí. sí,
  - entonces... me pareció interesante ¿no? Esa angustia de tener que entretener.
  - Sí
  - sobre todo cuando el tempo es largo...
  - Claro
  - Porque si fuera una performance de 10 minutos, pues...
  - Claro. Claro. Es que además te condiciona al trabajar. Es decir, si tú tienes esa idea de entretener... nunca puedes pensar en esa idea de experimentar sobre el tiempo, porque máximo tienes que estar 30 minutos o 35 minutos ahí, delante para mantener la atención, o sea... entonces claro. Esa angustia, es angustioso porque... porque coarta tu trabajo. Es como no poder utilizar un formato grande o un formato más pequeño porque... es que es... es un problema gordo.
  - Ya.
  - Esa del vestido que tú dices, que es la de cortar el vestido y recomponerlo fueron tres horas, pero dije bueno, dejarme en un lado, y que vayan sucediendo otras cosas. Y realmente... hay algunas fotografías en las que se ve que estoy totalmente sola, en mi trabajo...
  - Y... el concepto de repetición en la performance? Eso que has dicho del bucle... también me interesa con esto del público ¿no? ¿Cuándo consigues dejar de pensar en el público? te concentras... ¿cómo es ese proceso de concentración y también con ese proceso de bucle y repetición?
  - ... La concentración eh.... para mí es algo bastante natural. O sea supongo que a lo largo de la práctica....es bastante natural. Suelo abstraerme... no no... no suelo tener contacto visual con el público precisamente por esa concentración... en el propio trabajo. Que yo creo que si no, interferiría muchísimo con el desarrollo de la performance. Y en los talleres sí que

planteo muchas veces ejercicios de concentración... por ejemplo coger un cuenco con agua e intentar que no... eh... circular por el espacio con el cuenco a ras, o sea de esto que si te mueves un poco se cae, sin que se caiga ¿no? Para que realmente eh... te concentres en el... en el trabajo, en lo que estás haciendo y te olvides un poco de... que a la vez lo otro empieza a rebotar en el trabajo pero esa concentración hace que no sea tan importante los condicionamientos externos, aunque finalmente acaba por por... incluirse dentro del trabajo porque cuando vas con el cuenco con agua, de repente al no tener otra cosa que hacer que intentar que no se caiga, empiezas a ver en la superficie del agua todo el reflejo del espejo.. empiezas a... empiezan a entrar otros componentes dentro del... de el ejercicio. Y... y en ese sentido, cuando yo hago performance hago lo mismo del cuenco pero con otros materiales, es decir lo que estoy utilizando es la concentración en el proceso de uso, en el proceso que está sucediendo, de manera que... que siempre estoy dentro de ese proceso ¿no? Aunque... empiezas de repente... lo de fuera entra en ti de alguna manera, en esa propia concentración, entonces empiezas a notar cuándo la gente pierde la atención por ejemplo, o cuando hay un... un...un... una subida en la atención, o cuándo están cambiando las condiciones alrededor tuyo de alguna manera inconsciente o a otro nivel ¿no? No porque estés pendiente de lo que está pasando, sino como una especie de rebote en tu propio... en tu propio proceso. Y la repetición a mí me resulta muy interesante porque creo que crea una especie de tiempo circular en el que todos entramos eh... del que es difícil salir, tanto yo como los que me acompañan, el espectador, por decir alguna palabra más convencional. Entonces entra en esa especie de... de bucle cerrado, que... que te abstrae del tiempo natural y de... de... del entorno natural. Entonces... esa repetición a mí me interesa mucho... y también las... y también por esa pérdida de sentido de las cosas, cuando estás repitiendo constantemente una cosa...pierde sentido, entonces aparecen otros sentidos, que eso me parece también interesante, para mí y para el espectador. A mí también me parece interesante esa pérdida de sentido en la... en la repetición.

- Y... respecto a los objetos, en las performances utilizas siempre algo. ¿por qué?
- Como que siempre utilizo...?
- O sea, utilizas pintura, utilizas agua, utilizas un cuenco, un desatascador, las agujas... ¿por qué? Por que utilizar un objeto?
- ... Quizá porque en... en esa ida de collage el objeto lleva en sí mismo significados que acompañan al significado total de la performance, pero.... es cierto... que podrían utilizar... y si no se utilizan... por ejemplo en el abrazo no utilizo ningún objeto, pero utilizo un edificio. O sea...
- pero te tapas. O sea utilizas un paño para taparte la cara...

- sí, también. Es verdad.... o sea no es desnuda... no es... ¿no utilizar ningún objeto?.. sería un reto. Es un reto no utilizar ningún objeto y utilizar solo el cuerpo... Creo que podría ser interesante...
- Una de las cosas que estudio es la transformación del objeto dentro de... o sea como que se transforma, ¿sabes? Entonces, siempre utilizas algo... me parece interesante la transformación que... como antes me has dicho que a tí normalmente la performance se te ocurre con el objeto primero, o sea tú estás con el objeto y de repente ahí es donde se te ocurre la performance
- sí, sí, y el objeto se transforma, aunque... claro se transforma durante el proceso de trabajo que estás haciendo con él, aunque no se transforme físicamente. Acaba transformándose en otra cosa completamente diferente. Es la....la... eh...la representación del objeto. El objeto deja de representarse a sí mismo de cierta forma para representar otra cosa cuando lo utilizas en una performance... aunque sea un vaso que lo utilices para beber agua pero... deja de... representarse en cierta forma el objeto.

**Alba Soto**

**22/05/2015**

- Pues sigue hablándome del... de eso que dices de los impulsos.
- No, que yo creo que todo no se puede reflexionar porque si no le quitas autenticidad. De alguna manera ¿no? porque la reflexión empieza ya con ese tema de la palabra también porque yo creo que la reflexión implica también a la palabra. Y la palabra implica ciertas conceptualizaciones y ciertas narrativas, que el impulso no las puede tener, porque el impulso es muy directo. ¿No? Es como...pues eso, impulsivo. Si de repente tienes una arcada y la vomitas, pues es que, eso tú no lo puedes controlar, tu cuerpo reacciona ante eso, y puede haber ciertas acciones...relacionadas con el arte, que dan pie a utilizar esa... ese
- y tú eso lo utilizas cuando realizas una performances?
- Claro, siempre. Incluso en clase porque hay cosas que yo no puedo controlar. De hecho si lo tuviera todo controlado a nivel conceptual y todo muy marcado perdería riesgo y perdería sorpresa. El caso es que eso te sorprende porque tu cuerpo reacciona, o de repente haces algo que no te esperabas. Y lo puedes adaptar ¿no? No quiere decir que lo hagas y lo odies



- ¿no? Luego llega el momento de lo he hecho y lo utilizo.
- ¿Y cómo te influye eso positivamente? ¿por qué te parece positivo?
  - Porque me sorprende. Y porque sale algo de mí que no he podido... que no he controlado. Que se me escapa al control. Y lo que está hablando es otro lugar que yo desconozco... que puedo llamar... inconsciente, no lo sé.
  - Uhm uhm
  - Me pasa igual con el dibujo ¿no? O sea el dibujo me lo llevo mucho a la performance. Cuando empiezo a dibujar no me gusta saber lo que voy a dibujar nunca. Entonces siempre empiezo con una línea, y esa línea me va llevando y me va descubriendo universos que desconozco. Y en la performance me pasa lo mismo. Tengo un objetivo, sé en lo que voy a indagar en esa performance, pero no sé lo que va a pasar. En algunas sí que lo tengo más claro, lo que voy a decir, etc. pero realmente en las que más disfruto es... son pura improvisación ¿no? Y eso es lo que a mí me va llevando y me va a hacer investigar el momento presente.
  - Mientras realizas la acción.
  - Mientras realizo la acción. Entonces, si hay algo que se escapa a mi control, eso es lo más fascinante que me parece, de echo a veces mueves cosas para que sucedan cosas.. extrañas ¿no?... y ahí es cuando te s... empieza a aparecer algo diferente... no sé...
  - Y....
  - Luego tú eso lo colocas bonito con tus palabras
  - No no. Yo esto lo transcribo y de aquí saco información. Ehm... bueno pues a ver... quiero que me hables un poco de qué es para tí la performance, porqué empezaste a hacer performance y porqué sigues haciendo performance.
  - ... Bueno...eh... p`rimero cómo empecé a hacer performance... pues es que yo estaba estudiando bellas artes y arte dramático, bellas artes por la mañana y arte dramático por la tarde. Entonces yo veía conexiones totalmente todo el rato, incluso cosas que añoraba en las artes plásticas de las artes escénicas, y al revés. Entonces yo sabía que había algo ahí que yo tenía que mezclar. Y por eso empecé ¿no? Y me fui de Erasmus... empecé trabajando por ejemplo... empecé con la pintura, la pintura dibujo, de ahí me fui a la fotografía, investigando sobre el cuerpo y rompiendo el cuerpo. De ahí me fui al video, donde podía trabajar con mi presencia y del video directamente a la performance. Ha sido como.... como una evolución muy lógica. Entonces me fui a Alemania a estudiar videoarte, porque era el único contacto que tenía. Yo todavía no sabía lo que era la performance y estaba en quinto de carrera iba hacer. No... nadie me había hablado de ello ¿no? Y... justo allí había un curso de performance. Entonces me metí con todos esos parámetros teatrales, disciplina teatral, no

sé qué... Cosa que me lo rompieron por todos lados, y aún así hice mi tesis rescatando herramientas teatrales para dar clase de performance. Creo que el entrenamiento es el mismo. ¿Por qué... hago... qué es para mí la performance? Pues para mí la performance es un.... es un.... yo creo que es una forma de.... de.... no sé si de vivir o de ver la realidad, de percibir la realidad ¿no? De romperla. Es como... probar cosas ¿no? Jugármela me encanta jugármela. Me encanta estar... por ejemplo cuando estudié arte dramático, la acabé y me metí a improvisación teatral. Porque estaba... me habían constreñido mucho en arte dramático y en improvisación, eso de salir a escena, sin saber qué va a pasar... jugar con el azar, de lo que el público te pueda proporcionar, era lo que más me gustaba en el mundo no? Siempre con el bagaje y la técnica que había aprendido antes. Y la performance me permite eso. Me permite jugármela con entrenamiento previo. O sea no es algo que haga porque sí porque me apetezca hacerlo, yo soy... soy... yo concibo la performance que yo hago como un acto escénico. Siempre. A mí el hecho de que haya espectador, para mí es fundamental porque me da una energía que haciéndola sola no la tengo. Porque las... la acción se espesa. Se vuelve más... tangible ¿no? La vivo de otra manera. Todo se ralentiza, es otro... es otro tipo de vivencia. Y eso me parece fundamental. Entonces, es el único lugar donde puedes poner un proceso...eh... en directo, y que ese proceso, al ser visto por otros, lo empiezas a concebir de una manera mucho más presente. ¿Sabes? ...me explico?

- Sí sí.
- Eso es lo que más me interesa.
- Y... hablando un poco de eso, de la relación con el público. Porque yo estuve en una performance tuya en El Patio, que nos dabas bolsitas no? Sin embargo había una parte de la performance en la que tú estabas mucho más alejada del público, estabas hablando. Entonces en esa relación más física, más o menos física con el público, cuéntame, qué entra para tí en juego, si lo eliges o no lo eliges, qué te aporta, que no te aporta....
- pues mira, precisamente en esa performance que trabajé con texto y menos un texto aprendido, pero como nunca lo había hecho pfue para mí un reto. Esto es lo que a mí me pone en este momento ¿sabes?es decir, que nunca lo he hecho pues voy a practicarlo. El proceso de aprenderse un texto ¿no? El proceso actoral, que yo ya no lo tengo, pues me apetecía reencontrarme con eso, pero en realidad mis performances tienen mucho más que ver con la parte de las pelotitas..... ¿Qué me... proporciona ese contacto con el público? El público es el que dirige ¿no? La performance. Tiene que ver con lo de la impro ¿no? Que tu sales y te dicen es un perro y eres un perro, o te sale tu compañero y te dice “abuela” y de repente te... su abuela ¿no? Eso es a mí lo que me fascina ¿no? Entonces el público te permite eso, el trabajo en directo no? En este caso con las pelotitas... ya se sabía un poco la

- estructura, porque estaba integrado el texto no? en la acción. Pero el poder observar cómo la gente coge las pelotas, etc. Ahí es cuando realmente... es casi un trabajo antropológico ¿no?
- Claro.
  - cómo reaccionan ellos, cómo me veo yo en ese lugar... etc. Y en la clase me pasa lo mismo. Tú estás dando como... eh... pautas, o pies, pero ellos lo construyen. Entonces eso claro, me crea esa sorpresa y ese... ese encuentro con lo desconocido y es lo que me hace plantearme también preguntas.... Pero lo más interesante de todo.... es cómo yo puedo estar con el espectador trabajando, invitarle a entrar, incluso hacerle un calentamiento previo antes de hacer la acción ¿no?, trabajar con el público de esa manera... y yo ser consciente de mi reacción con ellos como si tuviera un ojo fuera, entonces estoy pero no estoy, pero estoy involucrada completamente ¿no? Y el hecho de tener el espectador. el... lo que va pasando me va haciendo jugar con la emoción. Y yo soy muy sensible, entonces me encanta cómo fluctúo emocionalmente, y analizarlo desde ahí. ¿Sabes? Como intentar ser fiel a las emociones potenciándolas. Pero desde la verdad. No desde el teatro entre comillas. Y eso solo me lo produce el espectador.
  - ¿Y cuando dices que te preparas para una performance...?
  - entrenar
  - te entrenas, me refiero, a nivel físico? Cómo...?
  - Ehm... sí. Por ejemplo entrenar por ejemplo para mí... el dibujo es una forma de entrenarme. Porque estás... jugando con el azar todo el rato. ¿No? El tema del video, es una forma de entrenar el tiempo, el concepto tempo. El concepto de los tempos. Entonces yo edito mucho video, y eso me ayuda. Y luego...el tema el cuerpo. Yo siempre voy a trabajar el cuerpo, llevo con un maestro nueve años y voy dos veces a la semana ¿no? y... trabajando con actores. Pero con una persona muy especial que era este maestro que es Arnold Taraboreli ¿no? Que tiene 80 años...y es mágico. Entonces eso te hace estar en contacto escénico todo el rato y tomar conciencia de... de todo ¿no? Y es... porque si no se te olvida el cuerpo. Que es lo que comentábamos antes ¿no? Y luego... ¿más maneras de entrenarlo? Pues también... tener esa consciencia constantemente y que cada experiencia, lo que te pase, le des una vuelta o una mirada artística ¿no? Que puede ser ridícula, puede ser terrible, puede ser embaraz... bueno no sé puede ser maravillosa ¿no? Pero ponerte ese ojo fuera y decir, ay va qué interesante.... es como un entrenamiento de percepción de las cosas...para poder transformarlas.
  - y esto que me estás hablando del video, ¿cómo te planteas tú la diferencia entre performance y video/performance?
  - Ah pues porque son lenguajes completamente diferentes.

- Háblame de ello.
- Pues porque la performance estás en directo y la video performance la haces para el video.
- Claro, pero ¿qué te aporta a tí la diferencia?o sea, cuando tú piensas en una pieza...
- es que... es que... yo no pienso en video performance... no me gusta. No me gusta la palabra video performance. Me gusta o documento de la performance, o pieza de video arte, donde la figura que sale soy yo.
- Pues la pieza de video arte
- eso
- entonces es que simplemente la concibes de manera diferente ¿no?
- Sí. Sí, porque si yo tengo una cámara, ya empieza la edición por ejemplo, entonces ya estás trastocando la edición, la estás moviendo, estás situando... estás actuando para la cámara... por lo tanto estás actuando para el video, por lo tanto es una pieza de... de videoarte.
- Y tú cuando haces esas piezas también.... me refiero, haces la actuación directamente con varias cámaras o haces un rozo, cortas, repites...
- cuando hago videoarte video performance?
- Si
- no, es que directamente no hago eso. No hago acción, hago una pieza ya definida para video.
- O sea puedes repetir la acción si ves que no te ha salido bien.
- eh... sí, pero es que no trabajo con acción, trabajo de otra manera.
- Bueno pero yo te he visto, hay uno que lanzas una rueda de bicicleta ¿no? Hacia diferentes sitios. Si por ejemplo no te ha quedado bien ¿lo vuelves a repetir?
- Claro, estoy trabajando para video.
- Vale vale
- sí, la corto y la pego, y hago ahí un mejunje, estoy haciendo un collage de imágenes, en la performance no hay pie al collage porque está todo en directo ¿no? Es como el cine y el teatro. Si no, sería video teatro, el cine...
- sí pero es que hay mucha gente que lo llama video-performance.
- Ya, yo es que no lo puedo llegar a entender, es verdad que puedo entender que de repente haces una acción en tu casa, te grabas y te estás grabando la propia performance.
- Claro, eso es lo que yo he visto en alguna artista que ya he entrevistado. Que hace las dos cosas, hace video arte... no. No hace video arte esta persona, pero hace una performance delante de la cámara sin repetirla, ¿sabes? Pues porque se vende mejor, porque... es barato, lo puedes exponer y tal, y le crea pues una dinámica de trabajo. Pero claro, es completamente diferente.
- Claro para mí no. Si yo tengo la cámara yo ya estoy pensando... porque yo he estudiado

video, me he especializado en vídeo, entonces estoy pensando en otro lenguaje y lo estoy haciendo en otro lenguaje. De hecho hice un performance en...en... ¿cómo se llama? En artelecu, con toxic lesbian y estábamos haciendo la pieza en streaming y joer, estabas haciendo tú la acción y tenías al público súper lejos porque daban prioridad al streaming ¿sabes? Entonces daban prioridad a la cámara pero sacaban... no sé... y eso yo no lo concebía. Porque me parecía super absurdo. Entonces no... y luego claro es que yo veo el video y no..jo es que si es para video yo tengo mucha me puedo cambiar, puedo hacer virguerías y si quiero hace una acción y no la quiero repetir, me la hago en directo. No sé... ahora venderlo y eso.. pues no. Pues hija yo no sé...

- es un arte pobre
- sí bueno, pobre a nivel económico
- claro claro
- sí sí. Pero bueno yo eso ni me lo planteo ¿no? Cuando te pagan ya por hacer alguna performance se te cae la lagrimilla y todo. ¡Ostras! pero bueno.
- A ver, hálame como mujer, ¿como mujer qué crees que te diferencia a tí, en la performance?
- Uhm...
- como mujer. Las piezas de hombres y las piezas de mujeres en la performances suelen ser muy... muy diferentes. O sea la pregunta no va por tema de género, sino tú que eres una mujer...
- hombre es que como yo no he vivido la experiencia de ser un hombre...
- no. Pero por ejemplo en el desnudo, cuando tú utilizas el desnudo, tú sabes que es arriesgado como mujer,
- sí
- porque el público va a tener... las instituciones, etc. Entonces claro, ahí ya estás teniendo en cuenta que eres mujer.
- Sí bueno, pero ahí no es que esté teniendo en cuenta que soy una mujer sino que el desnudo es una cosa muy potente, igual que si soy un hombre y me quito los calzoncillos sabes? ¿Por qué? Porque diriges las miradas y a lo mejor se pierde lo que estás contando. No es una cuestión de... de es que...a la institución no le va a gustar. Yo ahí no tengo ningún problema porque es mi cuerpo. Y si a la institución no le gusta... joé es mi cuerpo. Además que el cuerpo en la performance se ha enseñado ya como mil veces. Entonces me pasa todo lo contrario, para hacer un desnudo tiene que estar muy muy justificado para que aporte a la acción. Y lo normal es que le reste.... porque si yo me quito la camiseta es inevitable que la gente me mire las tetas. Y entonces claro... y ya si salgo imagínate. Claro... o quizás juego

con ese movimiento ¿no? Pero me lo llevo ahí, tiene que estar súper justificado. ¿Entiendes la diferencia? Pero tampoco es una cuestión de hombre mujer, es una cuestión de lo que escondemos habitualmente. Y.... y ni siquiera yo si veo una performance y una mujer desnuda no es una cuestión de es que le estoy mirando las tetas porque estoy salida, no es que me parece fascinante porque yo no estoy acostumbrada a verlas y de repente ¡se me posan delante! Igual que si se me posa una vagina abierta, yo... quién te enseña la vagina y puedes mirarla durante unos instantes ¿no? Todavía si te acuestas con mujeres tienes la oportunidad... ¿sabes? Es como...eso es la idea ¿no?

- Háblame de los objetos que utilizas. Los objetos que utilizas me he dado cuenta que tienen que ver con una cotidianeidad no? Muchas veces. Un secador de pelo, un... entonces, cuéntame cómo eliges el objeto.
- Pues mira en el caso del secador de pelo fue muy curioso porque es que... me dijeron... o sea lo de cotidiano estaba en otro lugar. Porque se llamaba acción cotidiana, me pidieron una acción cotidiana. Pero es que yo de repente, solo me venía a la... a la cabeza.... yo creo que fue una mezcla... primero se me repetía el secador en la cabeza todo el rato. De eso que a veces te vienen los objetos y dices yo no sé qué voy a hacer... yo sé que necesito trabajar con este objeto que a veces pasa. Y te mira el objeto no? Y luego empecé a pensar joder, yo quiero hacer algo super punk sabes? Me encantaría tener la experiencia de un cantante punk en un escenario y... cagarse (énfasis) en todo no? ... y de ahí pasé a los videoclips de los 80 ¿sabes? Estos que de repente llega una ráfaga de viento...
- sí
- entonces se me enlazó todo. Y ahí fue. Pero son como cosas separadas que se conjugan solas... y no, no es algo que...en este caso no fue algo que yo... plane-a-ra es algo que me vino solo.
- Y normalmente ¿cómo eliges los objetos?
- Normalmente... eh... es que yo no trabajo mucho con objetos.
- Con cosas.
- He trabajado con elásticos... cuando más he trabajado con objetos ha sido en una que se llama punto de encuentro, que me dieron una partitura... esa no sé si la has visto. Y ahí son todo objetos porque la partitura ... dice cosas que... lo que tenía que hacer era con la frase de la partitura darle la vuelta, entonces eran objetos propicios para darla la vuelta a esa partitura, por ejemplo... ehm... ehm.... ¿cómo era?el... el.. jopé no me acuerdo.
- Sí yo he visto una que estás encima de un...
- ¡del podio ese! Pero es que no me acuerdo ahora de la frase...que era... no lo sé cuál era la frase, pero viendo lo que significaba estar en la primera planta, pero a la vez en la segunda

- planta, ser el portero pero ser... estar en la primera planta, ser el primero ganador, pero a la vez en un edificio el primero es lo peor de todo no? Como una serie de reflexiones... y de ahí llegas a la imagen de podium. Y la imagen de podium dije qué tengo en casa para poder construir esto. Y... te llega el armario y dos cajitas sabes lo que te digo?son... como cosas que te vas encontrando desde el concepto. O por ejemplo que salgo en unos... en unos...luchadores al final... pues yo tenía una frase que era “llega un acorde”, entonces mirando en rastrillos y cosas así, pues de repente vi una maquinilla así como de los años... 30, que se mueve así y son dos que están luchando ¿no? Entonces el acorde, la lucha... y dices, ¡ay va! Pues esto es perfecto. O objetos que tienes tú ahí que dices, para algún día me servirá. Y de repente aparece. No sé... es que no... no... no tengo ningún proceso...ninguna metodología...estipulá... pero me encanta cuando me llega esa imagen de ...¡ este objeto lo tengo que utilizar! ¿Qué voy a hacer? No lo sé, pero la acción parte del propio objeto. ... a veces la acción parte de un concepto ¿sabes? entonces los objetos... pero va fluctuando.
- A ver, te voy a hacer una pregunta más personal. Yo estoy haciendo una investigación que tiene que ver con la cotidianidad femenina. Me gustaría saber un poco el rol que has tenido en tu familia, me refiero, ¿has tenido mucho contacto con ...
  - antes de nada, ¿has visto la performance de ... en la que trabajo con trece mujeres?pues versa exactamente sobre eso, sobre la cotidianidad femenina
  - ¿la tienes en la web?
  - La tengo sí, lo que pasa es que un video.. es una proyección de las vaginas de todas, y me lo han quitado. Me han censurado un montón de videos... pero tengo la web, sino, te lo paso. ¿Vale? Se llama “pausa para cantar despacio”. ¿Vale? Y además hay un encuentro con el público. Que también habla la gente sobre la experiencia.. a lo mejor te ayuda algo
  - ah pues sí.
  - ¿En relación al rol?
  - Sí, ¿qué rol has tenido tú en tu casa? No tú, me refiero si has tenido mucha relación con tu madre, con na abuela, cómo era esa cotidianidad femenina en tu casa.
  - Pues es que nosotros somos cuatro mujeres y mi padre, entonces.... Y la verdad es que la conciencia que tengo desde chiquitita es mi madre diciendo mujeres al poder...no? ...mi madre es bastante... feminista, bastante... avanzada en ese sentido para su edad. Y al ser tres mujeres pues siempre.... a veces incluso siempre estabas a la defensiva... no? De ahí de chiquitita... ¿por qué no puedo jugar al futbol? ¿No? Y ya... porque tu madre misma te estaba diciendo pues dile que eres mujer y ¡que las mujeres tienen las mismas posibilidades! Y tú ibas ahí con... entonces para mí ha sido como... muy normal ese tema. Pero sí sientes la lucha, claro... por lo menos desde pequeña, perdona, he tenido la conciencia, de que la

mujer tenía mucho que hacer para potenciarse como... como mujer.

- O sea tú no notas por ejemplo que a través de la performance ¿estás haciendo una investigación de ti misma?
- Sí, claro. Siempre. Tú eres parte de ese contexto. Siempre. Ahora, de mí misma como mujer... o como no mujer... pues como mujer pues porque soy mujer ¿no? Porque tengo...nt...no solo ya a nivel físico sino por todo... por todo...por toda la historia de las mujeres ¿no? O sea... por todo lo que hay ahí detrás ¿no? Como mujer. Pero nunca he... es que... no sé. Nunca he ido específicamente para....
- última pregunta... quiero que me hables de los momentos incómodos en la performances. Porque también... o sea hay gente que se hace daño físico, a mí lo que me interesa son los momentos de... no de incertidumbre, de incomodidad, que sufres... porqué te pones en circunstancias así no?por ejemplo tú el momento de chillar tan alto, con los secadores... a tí te puede liberar pero hay un momento a lo mejor que te molesta la garganta, o estás desnuda y tienes frío, te sientes vulnerable... esos momentos así como un poco de límite ...
- claro, yo creo que ahí viene la técnica. ¿Sabes lo que te digo?
- Claro, ¿pero por qué los buscas?
- Es que.... yo no busco esos momentos, es que para mí no son momentos incómodos.
- No?
- no, porque es parte de la experiencia. Entonces, si en algún momento... bueno, frío es muy difícil que se tenga, porque estás caliente, están en acción, estás en lo que estás. Entonces es que el frío o el calor es que no entra. Si te haces daño, que alguna vez sí que me he hecho alguna raja y todo eso, esto como que.... no duele. Estás en acción. Incluso te da poder ¿no? y...y...incluso el hacerte daño lo conviertes en una experiencia... estética por así decirlo ¿no? No duele. Luego a lo mejor te cagas en todo porque dices ay lo que me he hecho ¿no? Pero no eres consciente, y eso es lo que te produce la escena y eso es lo que te produce el público, el espectador: estar en lo que estás. Y tú aunque te estés investigando al mismo tiempo pasas a un... pasas a segundo plano. No hay tiempo para juzgar si es bueno o malo, si hace frío o si hace calor, si duele o si no duele, lo estás haciendo. ¿Sabes? Y estás pasando por ahí.... y si duele, y te duele de verdad, y te sale una lágrima, es lágrima se va a convertir en parte de la acción entonces, va a coger poder.
- Pero, cuando tú eliges hacerte daño en la pieza, o sea cuando tú piensas voy a hacer una performance tal y voy a llevarme un cuchillo, me voy a llevar un tal para... por si acaso, ¿porqué?
- Es que yo no... yo nunca quiero hacerme daño. Yo no busco hacerme daño.
- Sí pero, el público lo que entiende es que te estás haciendo un daño, te estás infligiendo una



lesión

- pero yo eso no lo he hecho casi nunca. Solo lo he hecho en una acción porque... yo abría una caja y salían objetos... y yo jugaba con el azar y no sabía que objetos me iba a encontrar. Entonces investigando los objetos, los situas sobre el cuerpo y en algún momento pues estás viendo cómo el objeto pues incide con tu cuerpo. Pero no vas planeando hacerte daño. O por ejemplo en una que hice con muchas gomas con mucha gente, yo me metía entre esas gomas y esas gomas cortaban un poquito, pero... o sea no... no vas a cortarte. Ni siquiera se ve que te cortas. Forma parte de la presión ¿no? Que te están provocando esas... y forma parte del concepto, por lo tanto. Pero a mí no me gusta eso de dañarme el cuerpo. A propósito. Yo no le veo el sentido, yo.. es mi cuerpo. Yo me tengo que cuidar mucho. Y luego si se te apaga la voz, o algo así... pues... es jodido pero lo juegas. Como me pasa con los secadores. No puedo sacar, no puedo sacar y precisamente ahí está el interés. Igual que una pieza ¿no? Que yo intento cantar y no me sale el... la la...no me sale la melodía. Pues juego a eso. O sea, lo convierto en la propia acción. Aprovecho que no me sale la melodía para hablar de eso ¿no?pero yo sigo intentándolo. No sé si me explico...
- sí sí. ¿Y el miedo a que no guste lo que estás haciendo?
- Pues eso siempre está, lo que pasa es que... y eso siempre está justo antes de salir ¿no?en el momento de... ¿porqué me decido a esto? La madre que me trajo... ese miedo es terrible ¿no? Pero a la vez dices, mira, estoy y estoy, a por todas ¿no? Sea lo que sea. Y el miedo a que no guste...
- o que aburra.
- Que aburra me dá más miedo. ¿Sabes? Pero es una cuestión de tempo ¿sabes? Y eso es una cuestión de no saber manejar el tempo. Hay performances que sí, que están hechas para aburrir, o para tomar conciencia del aburrimiento ¿no? En mi caso.... es que si.... no sé....es que también si van... si son muy arduas, muy lentas... pues es que a lo mejor desde el principio tienes que decir, oye quien quiera que se vaya ¿no? O tal, porque esto va a durar 3 horas y no estais obligados a estar mirando. Como la que hice en el mercado de la cebada, que estuve tres días. Ni siquiera se trataba de mirarme no? Estaba ahí accionando.... y....las que son así cortitas, lo que intento es tener siempre una percepción del tempo y ver mucho al espectador y saber cuándo parar. Porque yo normalmente no sé bien cuánto va a durar, porque el espectador lo va diciendo... vas viendo cómo va... cómo van cambiando los cuerpos, y ahí más o menos lo controlas y dices, ya está. Hasta aquí hemos llegado. Y ya haces cierre ¿ no?
- ¿Cuando ves que se está apagando la participación, o el interés o la atención?
- Sí es más una cuestión de atención...entonces ahí tienes que jugar con los ritmos. Que eso es

muy difícil pero es muy teatral ¿no? Eso se enseña en teatro. El tempo, cuando estás con un discurso es una partitura musical y de ahí bien la.. partitura de acción ¿no? Hasta que llega un momento que dices bueno hoy ya estamos agotados, a ver... si se ha visto lo que se tiene que ver ¿no? Es difícil. Es difícil, porque cada uno tiene una percepción y a lo mejor tú estás... suele... suele estar acorde con lo que tú sientes también en ese momento. Tú también... cuando el público baja es que tú también empiezas a bajar... pero bueno, a veces la cagas y dices madre mía.. a ver en action mad fue un rollo eso... oh dios mío, todavía me quedan un montón de acciones, una tras otra y ya la gente está que se cae y las tengo que completar porque el final es lo potente ¿no? Pero claro, se aprende un montón. Y eso... va a pasar y tienes que entrenar en directo. Lo malo que tienes en el teatro repites la obra mil veces e incluso haces un pre estreno para tomar contacto con el público y que... y ya al final a lo mejor, cuando has hecho veinte funciones o cincuenta, la obra está en su punto. Nosotros tenemos una oportunidad... Y eso es jodido. Y a veces dá rabia y dices...joe...me gustaría volver a hacerla nt.... he aprendido esto... y luego tienes la oportunidad la misma pero ya se te ha ocurrido... ya no viene a cuento, se te ha ocurrido otra cosa ¿no?

- Sí, y a lo mejor el espacio cambia...
- Esto es... te lo tienes que llevar a otra...no sé qué más decir..
- Pues muy bien...
- yo es que no sé... yo es que los límites los estoy ahora.. incluso cuando doy clase de performance a mis alumnos y me dicen dónde está el límite, donde está performance y donde no está. No lo puedes explicar.
- Es que yo creo que no lo hay. Es un terreno un poco vago
- no, es como tu conciencia... esto lo hago ahora. Ya pero es que eso es arte de acción, no performance. El arte de acción son como los puristas... es que yo mi tesis la hice precisamente para romper a estos puristas. Porque yo he tenido mucho contacto con Nieves Correa, con Hilario... precisamente hice texto porque nunca había hecho texto y me apetecía trabajar con eso, entonces es un acto performativo porque tuve las narices de decir pues nunca he trabajado con texto pues vamos allá ¿no? Y se me abrió ese mundo de posibilidad. Pero para ellos el tema de... por ejemplo la danza, si tu haces así ¿no? 8Hace gesto de tocar algo invisible) estás jugando con energías invisibles, entonces al ser invisible, al no ser tangible, ya no es arte de acción.
- no hay unos límites claros que yo creo que la performance...
- es que yo creo que la performance está precisamente para saltarse la norma. Entonces, si la normativizas por así decirlo, estás acabando con eso. Entonces si yo he estudiado arte dramático, si yo he estudiado danza, y si de repente una performance me pide, igual que un

objeto, me pide un cierto movimiento, ahí ya estoy... ¿sabes? Es decir... si yo ando y mi performance es dirigirme de ese árbol a ese, y de repente resulta que yo soy bailarina, ¿por qué no voy a utilizar mi cuerpo como está entrenado? ¿Sabes? O de repente yo hago reiki y es que yo siento esa energía que tú dices que no existe pero es que yo la.. yo la percibo ¿no? de alguna manera... ¿porqué no voy a utilizarlo? ... pero es verdad que están muy cerrados, de echo al principio en mi tesis se me echaron un poquito encima.

**Olga Diego**

**24/06/2015**

- ...de... de decidir hacer performance. Surje como el medio... más eficaz para....las Ideas que tenía no? En ese momento.... Las cosas que necesito... que necesitaba expresar...
- ¿Por qué?
- Ahm...Bueno... porque... digamos que en la facultad sí que estudié performance, pero... estando en primero, eh... casi no había nada de estos temas... por lo menos cuando yo estudié. Y sí que utilicé para descontextualizar pues porque es un ejercicio... básico. Utilicé la acción pues de manera...no prevista como acción..., sino como para decontextualizar el objeto en directo. Y luego, pues más tarde también en la facultad, recurrí a la performance para una idea de un trabajo sobre las emociones y... trabajé el miedo. Fue.... Fue... fue cuando hice mi primera acción para ser grabada en video...y claro... el miedo... ¿cómo lo abordas? En una escultura o en una pintura bueno puedes, pero... la acción es tan directa...
- ¿Y qué tal la experiencia?
- Muy bien. Creo que es uno de los mejores trabajos que he hecho.
- ¿Cómo te.... O sea cómo te pusiste.. cómo lo afrontaste? Cuéntame esa performance.
- Pues... ehm...
- O porqué te interesaba...
- Ehm... bueno mira yo estaba pasando... una etapa de... de pánico. De ataques de ansiedad. De ataques de pánico fuertes... y entonces... pues claro la emoción más cercana que tenía en ese momento pues era el miedo... de todas maneras cuando estás alegre yo creo que no... uhm.. no me provoca para expresar las necesidades. La necesidad de expresar.. que yo siento... por eso utilizo el arte... cuando estoy feliz... me dedico a disfrutarlo ¿no? Creo que

el dolor y todas las angustias provocan más creatividad, igual no todo el mundo está de acuerdo pero... en mi caso sí... Pues el miedo fue por esa razón. Entonces hice un trabajo de... una acción, enterrar la cabeza. La frase típica de esconder la cabeza como los avestruces... y enterré la cabeza físicamente. Y la cosa se complicó. Se complicó... el video quedó... el video fue suuper tenso...nt... o sea... al final salgo pero bueno... bueno eso fue peculiar.

- Pero y ¿dónde enterraste la cabeza?
- Ehm.... yo estudiaba... empecé en Valencia pero continué en Altea ¿no? Y... yo vivía en la montaña. Vivía como a... veinte minutos, media hora... más si no lo conoces, pero en la montaña... Altea hacia el interior es montaña. Yo vivía allí en el pueblo de... no llegaba a 100 habitantes y allí es donde... en un terreno que tenía, enterré la cabeza. Dejé un hoyo con una azada... es un vídeo... la, la cámara está puesta en un trípode, y no hay nadie. No hay nadie. La primera vez sí que había alguien, mi perro, pero... te contaré... tengo una versión ehm... cómo decirlo humorística, pero es más que humorística que es cuando... que no da como válida. La válida es cuando no está el perro, que no me quiere salvar la vida. Esa es la definitiva que es como... mi trabajo. El trabajo que yo quería hacer. Entierro la c... hago el agujero, me agacho, meto la cabeza y me vuelvo a tapar con la tierra que había sacado...la primera... la primera vez que hice la prueba, que también la grabé pensando que sería definitiva, es cuando aparece mi perro y me salva.
- Ay qué mono...
- Es fantástico ese vídeo. Me plantearé... sacarlo ahora... porque no lo he mostrado pero... es muy bueno. Él rasca y mira a la cámara... y reacciona de una manera... cuando ve que no me muevo, que me quedo quieta, la cabeza metida, es cuando reacciona y no deja de quitar la tierra hasta que claro, tengo que sacarla.
- Ay qué lindo...
- Sí... eso es algo no previsto, que en su momento no... no lo he querido utilizar porque no tenía la... la intención que tiene... o sea el resultado no es el que buscaba.
- Ya...
- Pero ahora viéndolo y ahora que se ha muerto este perro que se pasó 16 años conmigo, que ha muerto recientemente...
- Jo, lo siento.
- No, pero bueno. Ha vivido bien. O sea han sido muchos años, entonces... el otro vídeo es meter la cabeza, estar tiempo y cuando... ya... decides que vas a salir, sales.
- Pero no puedes respirar.
- Ahm... me puse dos pajitas hacia el lado que no ve la cámara, pegadas ahí con un poco de

cinta, pero... se complicó la cosa. El día que yo hice la prueba todo bien. Sacas, sacas la tierra... pero la segunda vez había llovido un poco antes y la tierra estaba... un pelín húmeda. Entonces, cuando vuelvo a taparme se compacta. Se compactó. Y a la hora de sacarla, no salía la cabeza. Entonces el vídeo es muy muy tenso., porque se ve cómo... cómo no puedo sacar la cabeza y.... cómo me cuesta mucho quitar la tierra, porque cuando tienes la tierra por aquí estás... manejar e intentar no oxigenar demasiado con el esfuerzo, aunque claro evidentemente no entraba mucho... mucho aire.

- ¿Y tú cómo viviste ese momento de miedo?
- Bueno, yo es que soy muy camicace. He sido muy terrorista. Muy... muy... muy suicida.
- ¿sí?
- Desde siempre. Entonces... cuando decido hacer una acción, uhm.... Estoy muy consecuente con la acción e intento controlar todos los puntos, los factores... porque hay situaciones... igual has visto el blog... el volar con un aerostato... y tal. Intento controlarlo todo. Y... bueno. No es... no sé. Estás trabajando, estás concentrada en hacer el trabajo con la idea que quieres hacer ¿no? No estás pasando miedo, o... el estilo de otras cosas que piensas, o angustia... bueno a ver Avestruz, como era algo que no esperaba... pero el resultado fue muy bueno, entonces... pues los imprevistos favorecen o no. Podría haber sacado la cabeza, pero me habría hecho daño, porque se había quedado el pelo ahí tal... me habría hecho más daño... y bueno.
- Y ¿por qué te pones en situaciones así de peligro?
- ... Esto no me lo preguntaron nunca...Bueno pues sí, porque sí, porque.... Ahm... supongo que busco respuestas...Busco preguntas, busco respuestas y me busco a mí misma. Es un poco... es un poco encontrarte ¿no? Porque yo creo que mis trabajos han sido siempre muy fuert... sobre todo al principio... por... por no sentirte identificada en el entorno... en el que te encuentras. Vas buscando... cosas que provoquen, que te provoquen sentir más. Como que todo está muy dormido. O... en las cosas que se esperan de ti no son... no sé, es una sensación... ah... no sé... no sé... sé que no es normal...
- no, es que en la búsqueda de peligro...
- sí
- ...ya sea real o entre comillas es algo que pasa mucho en la performance. Entonces ehm... hay personas que lo hacen de manera mucho más exagerada, más comedida, pero claro, lo estás haciendo frente a un público o en un video que luego va a ver la gente, entonces a mí me interesa... el qué te aporta a ti. Porque tú a la hora de hacer eso, estás haciendo la pieza para ... que la va a ver gente ...
- sí. Es que si no va a haber gente, no se hace. Como... como pieza artística.

- Claro, pero cuál es la diferencia entre arriesgarte y no arriesgarte; a la hora de hacer la pieza. Para que la gente lo entienda, no lo entienda... ¿sabes?
- Uhm... Bueno, yo... yo quiero contar cosas. Y... y me cuesta... supongo que quiero contar cosas... intensas. Cosas reales. Que... tienen que ver conmigo, por eso arriesgo.... y necesito... necesito... uhm... la comunicación con la gente. Aunque no sea, en este caso es una grabación... pero... pero necesito que lo vean después. Porque por ejemplo los trabajos de fuego... ahí ocurre una cosa curiosa también ¿no? Porque utilizo así de una manera inconsciente los elementos. Primero empecé con la tierra, después volé, hice todos los trabajos de vuelo... claro, evidentemente el vuelo es una necesidad de libertad. Y... una necesidad de libertad que... con ese trabajo, yo quiero hacer ver que todos podemos volar. ¿No? Porque yo puedo construir un artefacto de vuelo, el aerostato, con medios muy económicos, muy humildes, plástico, precinto y fuego. Y con la ayuda de amigos, o conocidos, o espontáneos que llegaban por allí. Entonces ahí se dan dos cosas, por un lado yo vuelo, sí que estuve investigando sobre la historia de la aviación en la mujer. Yo sentía que era como mi reivindicación como mujer de volar con mi propio invento. ¿Vale? Entonces era una relectura de la historia de la aviación, porque puedes volar con cualquier otro medio: parapente, ala delta... Yo quería construir mi cacharro, volador, y hacer mis pruebas, de echo mi perro era mi pareja artística también, como los primeros que lanzaron en el globo mongolfier ¿no? Que... eran un burro, un gallo... yo que sé... una cabra o yo que sé qué era. Oh... yo que sé, la perra Lassie ¿no? Mi perro tiene vértigo, pero yo creo que todos los perros tienen vértigo en general... pero bueno, era mi pareja. El día del vuelo estaba él con las alas, ahí... con unas alas que había encontrado en el rastro y.... ¿por qué te decía esto? Por la....
- por lo de los elementos. Por la reivindicación de la mujer...
- sí. claro en el vuelo. Era uno de los puntos. Otro punto del que me dí cuenta es el trabajo con ayuda de los demás, que si... no están no vuelas... ah, pero lo que también quería decir es que cada uno puede volar, construir, o sea hacer como su idea de conseguir la libertad, la libertad que tú necesitas, no copia la que yo necesito, sino cada uno la suya, pero que a todos nos pueden crecer alas, para mí esa idea de que te crecen alas porque es tú, tu artefacto. Tú lo has construido, entonces a tí te crecen, no te lo dá nadie no? entonces ese era el mensaje con... con el vuelo. En conseguir la libertad.
- Entonces has hecho tierra, aire, fuego.. y te falta agua...
- agua. Me lo han dicho en alguna charla o algo que he dado sí, “pero entonces te falta el agua”. Y con el fuego, fue después del vuelo, un fuego.... lo que quería era... otra vez un punto de libertad ¿no? Como mujer, o sea el utilizar el fuego, en el propio cuerpo... aún a

riesgo de quemarte, supone.... eh.... el adentrarte en zonas en las que nadie te diría que entraras, “no juegues con fuego que te quemas”, no hagas esto... entonces el experimentar sobre el propio cuerpo, también como... ejercicio de.... decisión propia y de autogobierno, y de... Y ahí lo que ocurre es que empieza a desmontar el... la construcción de mujer, sobre mí... me quemo como mujer, construyo una peluca que quemo, y luego construyo una barba para quemarme. Ahí empiezo... ya lo había hecho otras veces pero ahí me doy cuenta que empiezo a jugar con la parte masculina. Empiezo.... a encontrar un punto de libertad, identificándome... no identificandome ni como hombre ni como mujer. Apareciendo en las dos fotos, pero ahora mismo estoy en ese proceso de búsqueda... o de, de encuentro más bien. eh... en un terreno que no sea clasificado. Creo que son muy limitados. El binomio hombre, mujer... que hay un abanico más amplio, y por ahí creo que... estoy.

- o sea que como mujer utilizas la performance como herramienta de, de construcción para ti, o sea, de identidad, de construir tu identidad, o ¿cómo?
- Es una... manera de hacer preguntas, y buscar respuestas...supongo...
- ¿Pero lo que haces en las performances te repercute de manera...? Si ¿no? te repercute en tu vida... en tu vida fuera del arte. Y al revés.
- Claro. O sea... uhm... quieras o no, el primer ejercicio, el Avestruz uhm....es un ejercicio que también me hace reflexionar consciente o...uhm... bueno, me hace tratar el tema del miedo. Al final superé ese momento de... de...de ansiedad y de ataques sin ir a un especialista.
- ¿en serio? A través de la performance?
- sí. no sé si con la performance. Con todo. Con todo. También coincide que conoces más gente que tiene ataques, y entonces es que al final cuando ves a los demás, que también tienen ataques ... que lo están pasando tan mal pues tú dices, pues es que no pasa nada, si te pasan ataques es que yo te voy a ayudar. Pues en ese sentido yo digo si me da a mí el ataque pues no pasa nada, me tiraré al suelo y seguro que alguien me ayuda. Cuando le quitas... peso a esa... situación de debilidad en la que vas a estar...
- Y... hálame de la relación en la performance con el cuerpo para ti.
- ... Bueno.... es imprescindible ¿no? La acción con el cuerpo... muchos performances hacen... utilizan mucho el cuerpo... únicamente el cuerpo ¿no? Yo me doy cuenta que utilizo mucho el artefacto. Siempre construyo algo. Para el fuego construyo la peluca, las barbas... para el tema transgénero que tengo ahora entre manos también tengo artefacto...porque soy básicamente.... yo vengo más de la escultura. Entonces... soy de hacer, soy de construir. Y la utilización del cuerpo, ya te digo, no es con la intención de hacer performance, de hacer acción... pero es que me gusta la acción, me gusta, me gusta la parte del proceso, cuando estás construyendo y lo que... todo el esfuerzo que supone determinadas

piezas no? Que también he construido.

- ¿Y la relación que tienes con los objetos? Porque me hablas de los objetos y son objetos cotidianos, me refiero, no son objetos especiales.
- No no. Son especiales. Yo construyo artefactos.
- Sí, pero son objetos... o utilizas materiales que están a disposición de la gente... o una peluca, no es un objeto... no es un huevo de cristal me refiero. ¿sabes lo que te digo?
- Uhm
- entonces, ¿por qué eliges, porque tienen que ver con tus temas, o porque...?
- son artefactos. Porque... en cuanto a artefacto... puede detonar una explosión. El el... o sea, son piezas que provocan... no son un objeto cotidiano, por ejemplo en Matadero la acción, ¿has visto el video de Matadero? Ahí construí un.... un... no es un objeto encontrado. Es un... que construyo yo que no existe ¿no? Construí una burbuja, ah... grande... ahm... no sé. Tendría... ¿cuatro metros? Bueno una burbuja, cuatro metros quizás más. Donde está sujeta a mí con unas correas desde dentro, yo tengo medio cuerpo dentro... entonces ese es el objeto que... que delimita mi espacio vital ¿no? Y cómo yo invito a la gente a entrar en ese espacio, que no tiene referentes, que es como muy orgánico... la gente se mareaba, decían “¡uy me estoy mareando!” porque como no tenía... no ves suelo, no ves nada... y se mueve, tú te mueves, aquello se mueve ... pues ahí hay un objeto para la acción. Yo notaba que hay mucha diferencia... antes de ir a... al Matadero... pues que... yo utilizo mucho... elemento ¿no? Muy visual a veces... y en las... las pelucas también las construyo yo. La barba la construí yo, el vuelo, también.... aunque no siempre ¿no? En el caso de Avestruz ahí utilizaba....uhm... bueno no sé es que... yo voy haciendo, y luego vas... reflexionando en lo que haces... lo hago con.... la necesidad de expresar algo que quiero contar, entonces.... a veces estás contando más... te das cuenta que hay puntos que no has... analizado previamente, que no has pensado.
- ¿y la relación con el público?
- ...Bueno... va pasando por etapas. Al principio el público es a quien quieres gritar, porque estás como shhhhhhh, metida... ya sabes, la época en la que estás... la época que tengas, la época que estés pasando... al que le quieres gritar y es... estás enfadada, luego... empiezan a venir otras acciones con las que voy a contar con el público para que complete la obra y ya mi relación es más calmada. Con los demás. Por ejemplo en el de Gigantes... ¿lo has visto? Es un gigante que construí... ahí no hago yo acción ¿no? Yo ahí propongo una acción, en un espacio donde la gente es la que va a intervenir la pieza y completarla. Construí un gigante blanco de 20 metros... eh... hinchable, y la gente tenía rotuladores, permanentes ahí, donde podían escribir, dibujar sobre el gigante, lo que quisieran. Y la idea estaba un mes hasta que



lo completaran. El gigante se cambió de postura porque claro, no llegaban a la parte de arriba, estaba tumbado. y... fue curioso porque al principio se veía mí... mi escultura, mi pieza, vale tal, impactaba en el espacio, quedó bien de tamaño ¿no? ... pero luego la gente empezó a dibujar, empezó a contar cosas ahí y ya no ves el gigante, ves los mensajes. Ves el gigante tatuado si te alejas, pero cuando estás cerca estás... pendiente de lo que ha escrito esta persona...y ocurrían cosas muy curiosas, gente que se lo tomaba... de diferentes maneras. Porque yo fui varios días para ir documentando y era muy curioso. Había declaraciones de amor, de alguien de... había una chica allí escribiendo en una zona, escribiendo en otra, y digo... y le pregunté y es que iba a llevar a su chico y quería que viera la declaración de amor. Gente de una manera pues más terapeuta, uhm... puf... no sé. Cosas que... que se me escaparon. Y yo también, al principio pensaba que habría dibujos en plan así grafitis, más elaborados... pues no ocurrió eso. Que también los había, pero era más unas pintadas como de cuarto de baño a veces y... y esto me hizo ver qué era la realidad ¿no? Me gustaba. A veces prevés cosas, y luego salen otras... y es cuando dices, pues esto es lo que... si abre la puerta entra quien tiene... quien quiera ¿no?

- Quien quiera, quien quiera.
- Pero aquello fue chulo porque pff... yo vi de los vigilantes que estaban allí trabajando cómo iban el fin de semana con su familia. Fue una cosa que... conectó. Conectó. eh... tenía una parte lúdica ¿no?
- Claro para ellos también el poder dejar una parte de su huella en una obra de arte es como...
- sí. Gustó... a la hora de... quiero dejar los hinchables, pero es difícil porque hay como demanda ¿no? y... es la parte más suave de... me preocupa, que sea demasiado popular.
- Ah... ya.
- Porque igual me estoy desviando ahí.... tengo amigas artistas que me han dicho que igual este tipo de piezas... son las menos... interesantes ¿no? De mi trabajo... porque claro, hay diferencia entre los trabajos... duros ...
- claro.... pero bueno, yo creo que la carrera artística es un poco así. Con las que sobrevives más... ¿no? Y con las que creces más. A lo mejor...
- sí. pero bueno, ahí está también la parte escultora ¿no? Que igual, la parte de acción, es como más visceral, y la parte de escultura... que también ha sido visceral, la parte de pintura también. Pero bueno...
- sí, pero en la acción estás como presente...

- sí....
- y tú, ¿relacionarte con el público cómo lo llevas mientras realizas la acción? Por ejemplo, en la burbuja...
- pues fíjate, en la burbuja era la segunda acción.. porque frente a... bueno, el vuelo también ha sido con la gente (esta artista hace más silencios reflexivos pero pequeños, como una forma usual de hablar en ella) pero cuando tienes... tienes claro lo que quieres hacer... estás con el público. El público... el público... está contigo. Mis acciones... las que he hecho delante del público, son entendibles, o igual no, porque hice un... no son entendibles siempre, pero... Por ejemplo han disfrutado con ellas, o no. Por ejemplo, cuando he mostrado en conferencia, avestruz, me miraban a veces con cara de odio ¿no? Que lo están pasando mal ¿no? Cuando están viendo ese vídeo.
- ¿Y a tí, eso cómo te afecta?
- Bueno, con cara de odio no, pero con cara de apuro, de hay mujeres abanicándose y diciendo... esto... ¿esto qué es? Esto... ¿esto no es arte no? sí... y bueno, yo lo hago por una reacción... no busco una reacción agradable siempre... y de todas maneras... hay piezas que gustan a más gente y hay otras que gustan a menos gente. Eso es así. No me preocupa.
- ¿y el... el componente de no control? Porque cuando el público interacciona ahí hay algo que no estás controlando. Cuando ellos se metían dentro de la burbuja y tal... eso, ¿cómo lo manejas?
- Pues tú lo aceptas. Si tú propones, el público no son... no programas tú a las personas. Entonces... eso tienes que aceptarlo. Y eso enriquece la pieza. Con el gigante, podían escribir lo que quisieran, yo esperaba cosas más cañeras, pero bueno la gente... porque estábamos en un momento también... que... que la gente puede también estar cansada y quemada de cosas... y... y era también una plataforma ¿no? Para poner ahí... para conquistar ahí su... su parte de gigante ¿no? Como un gran Gulliver ¿no? y... y de echo en la exposición había una parte... gráfica de... de unas pinturas que hice donde contaba historias de... de gigantes ¿no? El gigante como el otro, el que llega, el extraño, el que es rechazado. Había una segunda lectura... las pinturas, que también eran bastante... suaves... tenían una segunda lectura... entonces tenían... en el gigante podían intervenir... cuando decides que la gente participa, ya... tienen que ser libres. De hecho creo que hay mucho miedo a intervenir en las acciones., por parte del público. Primero tienen miedo de no entenderlo, o sea piensan que son difíciles de entender... y... no sé la gente llega con una disposición de... de ser expuestos

ellos.

- Sí, el miedo a no estar haciéndolo bien. o... como no saben muy bien...
- claro
- a mí me han dicho que igual aquí en España, la gente es bastante colaborativa. Que a veces te vas a otros países y... colaboran menos.
- Tampoco tengo esa experiencia. O sea... es que no he salido casi... He hecho cosas fuera... ehm... pero eran artefactos y cosas que iba haciendo yo por la calle, y no eran acciones donde la gente tenía que intervenir. He estado en El Cairo volando con algún artefacto... bueno, ahí no pude volar. La idea era volar pero al final tuve que hacer una grabación que parecía una bomba al ras del suelo. no... la reacción de la gente tiene que ser... nt... claro, a veces depende ¿no? Porque con los hinchables... son delicados. No son de los resistentes, de los que se pueden tirar encima. y... en el gigante podían dibujar, pero no era un gigante para saltar sobre él. Que creo que lo intentaron. Tuve que ir algún día a reparar...
- a poner algún parche...
- de hecho le hicieron agujeros... le hicieron agujeros en una zona... pero también el último día vi que habían hecho una rajita en el pie para poder ver por dentro. Porque dentro del gigante habían salido unas fotos en el periódico dentro del gigante y había una abertura entre los pelos, el gigante tenía dos pelos y tenía una abertura secreta por donde yo podía entrar dentro del gigante. Y salí en unas fotos dentro del gigante y claro, la gente tenía esa intriga...
- claro... ¿dónde estará la abertura?...
- claro y si no hay abertura yo me asomo... sí... pero bueno, si dejas... si dejas que la gente pueda acceder... claro, pueden... pueden hacer cosas que pueden dañarlo. Pero bueno... aquel proyecto era en Alicante... y estaba allí y entonces... sí....
- pues muy bien.
- ¿sí? ¿ya?
- Sí, llevamos... casi tres cuartos de hora.
- ¿ah, sí? Mira...sí... parece que no has contado nada...
- ¡uy! pero has contado un montón de cosas.

- Muy bien... pues bueno... yo es que a veces... cuando me van a hacer preguntas... yo a veces no tengo ni claro lo que hago. Que lo hago...
- pero en el fondo sí, porque lo necesitas hacer.
- sí. es esta cosa del arte... te dedicas al arte pero no lo puedes dejar... es... una...sí... yo no soy muy teórica tampoco. Cuando me toca hablar o algo así... siempre cuento lo que hago y con los trabajos se ve ¿no? Por eso están ahí los trabajos... las piezas, porque es mi lenguaje. De hecho yo de jovencita quería ser muda para no tener... para tener una excusa para no hablar ¿no? No tener que dar explicaciones... en el arte al final tienes que aprender ¿no? Analizas tu propio trabajo... aprendes a hablar de él pero...
- sí, ahora es una necesidad... abrumadora, que parece que la pieza no puede presentarse sin.
- Yo prefiero que la obra... que la pieza hable por sí misma...

**María Gimeno**

**24/06/2015**

- Pues nada... cuéntame un poquito ¿qué es para ti la performance?
- Pues mira yo soy relativamente nueva en el mundo de la performance. O sea es algo a lo que he ido... a lo que estoy llegando. ¿Sabes? Ni siquiera... siento que he llegado, o sea empieza ahí a hacer un poco... ensayo, prueba y error. Uhm... realmente la... la... yo las primeras performances que hice, las hice... de manera privada. Para mí, delante de una cámara. Y... y bueno... porque me parecía...como que la performance es una manera como de acabar las piezas ¿no? yo... yo creo que las primeras piezas fueron... como en 2009 o por ahí, yo llevaba tejiendo una pieza de lana un año y pico, y la verdad es que cuando la estaba tejiendo sabía que la estaba tejiendo para destejerla. Porque me parecía que realmente el acto creativo iba a culminarse en una transformación ¿no? De esa pieza tan... visualmente tan atractiva, que era... que era aquel tejido que era como una especie de embudo ¿no? Multicolor.... tejido con... con aguja de croché. Que el croché te permite eh... como expandirte mucho ¿no? O sea que visualmente es un dibujo que... como que se va así

abriendo. Entonces cuando... vi claro, como después de dos o tres ovillos, uniendo un ovillo con otro, que aquello lo que tenía que ocurrir es que se tenía que destejer, pues... creo que eso fue como el principio ¿no? Como el principio de... de cuando empecé a intuir lo que podría ser la performance para mi trabajo. Que era... pues eso como una especie de manera de concluir. Luego ha ido evolucionando, pero... esa fue la primera vez. Y bueno tardé... tardé un tiempo en decidir cómo lo hacía, cómo... cómo iba a tejer aquella pieza, porque primero me compliqué muchísimo y pensé pues que iba a idear un sistema ahí de una máquina que destejía ahí y tal... al final para nada. Lo colgué en un sitio en la casa de mi familia en el campo... uhm... la verdad que era un lugar muy especial porque... bueno porque creé como... como una especie de cuadro ¿no? Yo me he... formado como pintora en la facultad. Y realmente... pues aquello se construyó como si fuese un cuadro en vivo. eh... bueno, pues el video graba todo el proceso de destejido, en el que estuve destejiendo pues... durante... no sé si fueron seis días o... 7 días consecutivos, durante un rato. Era un rato en el que entraba luz por una ventana, había luz en ese espacio, no iluminaba con luz artificial, y... cuando se iba la luz, pues ala. Con lo cual pues eso... eran... pues varios días seguidos... creo que eran 9, durante 1 hora... fueron como 12 horas de destejido, era... eran... era un montón, un montón de lana. Y entonces lo fui ovillando, y aquello se convirtió en una bola de lana... que tenía como un peso y una presencia especial porque había sido otra cosa ¿no?

Entonces... pues eso, el proceso de la performance fue pues eso, como culminar aquella pieza. Entonces al hacer aquello, me di cuenta del poder que tenía la acción y.... y entonces pues ... me propusieron hacer una performance, en público, que ... así como una persona muy osada, pues de repente me lo propuso, y entonces, hice otro tejido. Y bueno, ese otro tejido se completó con una serie de cosas de grabaciones, entrevistas y tal, pero bueno. La... el caso es que la performance final, que me acompañó un amigo con el que a veces colaboro, que hizo la música, era música en directo, entonces ambos estábamos haciendo una performance, él hablaba sobre ... sobre el trabajo, el trabajo incesante. Él es afroamericano, entonces como que siempre busca ahí sus raíces, el tema de la esclavitud... y una serie de... de cosas, y entonces yo estaba a su vez, destejiendo, destejiendo y destejiendo... y esa fue la primera vez que hice algo en público. Bueno miento... pero esa fue una de las primeras veces que hice algo en público dentro de un contexto artístico. Y.... la verdad que me... no sé, me aportó un... me aportó una riqueza la experiencia a nivel mío personal bestial, y yo creo que la... la manera de...apreciarlo, la del público que estaba ahí y lo que... también les transmitía a ellos ... pero es algo que solo la acción... solo la acción y el momento sabes? la... la realidad de ese momento solo es capaz de transmitirlo... o bueno, realmente las grandes obras de arte también, pero... pero... hay algo en esa presencia que...

que es como muy poderoso. Y que realmente es muy.... te llena, bueno, a mí al menos, cada vez más. Digo... te dije antes esto de que no era la primera performance porque en realidad una.... ¿tú has visto el video ese de los cambios de ropa en... en “cuerpo y poder”?

- no
- No... ah vale...
- hay una chica que hizo... una cosa con Nieves que... jugaba todo el rato con una chaqueta.
- no. Yo puse un video ahí que era un... bueno, que yo me cambio de ropa con otra mujer que hay a mi lado. Eso sí surgió dentro de un contexto no artístico en el que pues de repente un artista de performance, medio de gags teatral... una especie de cosa rara, ehm... ¿sabes? El mundo de la noche y tal... bueno yo me cambié de ropa ahí con una mujer. Totalmente ¿sabes? Sin hacer ningún tipo de... de... de... insinuación sexual, ni erótica, ni nada ¿sabes? Simplemente te cambias de ropa en público como si te estuvieses desvistiendo en tu casa ¿no? Cambias de identidad. Esa sí ha sido una performance que he repetido muchas veces con... con una amiga... que nunca he mostrado a nadie de momento, sin embargo me fui de viaje a... a... a la península arábiga... estuve en un país... bueno pues de la Arabia profunda, y allí conocí a una mujer a la que propuse esta performance y aceptó. Entonces ella va vestida con él... con el bicab, que el bicap es el... bueno pues el traje este que llevan las de Arabia Saudí por ejemplo, que van de negro y con un velo y con una rejita en los ojos. Y.... y bueno eso lo documenté en video. Y esa performance está muy bien... está muy bien.
- ¿y te pusiste esa ropa tú?
- Claro, ella se quita su ropa y... yo me quito la mía, y... cambiamos de lugar y... ella se puso la mía y yo me puse la suya.
- ¿y elegiste una ropa a propósito? Un poco más... al ser el cambio tan brutal ¿no?
- Bueno, elegí una ropa que le... que pensé que le iba a caber a ella, porque éramos muy distintas de cuerpo. Ella es enorme y yo pues soy... delgadita.
- ¿y cómo fue ponerte esa prenda?
- Pues fue... uhm... pues ya te digo, la performance tiene algo como muy... tiene algo muy poderoso de esa realidad tan aplastante, que no es ni actuado, ni... ni uhm... impuesto. Pues... pues no sé, me pareció absolutamente natural ponerme la ropa de ella, entonces ella se puso la mía y entonces como que yo me puse en su lugar y ella se puso en el mío.
- No te... ¿y la sensación de ver tan poco? De estar tan tapada...
- no... uhm... bueno, no es agradable el velo, sobre todo para los que no estamos acostumbrados... produce una sensación como de ahogo porque... pues tienes una tela pegada a la cara ¿no? Pero bueno, no... no me pareció.. no le dí tampoco mucha importancia, sobre todo porque tampoco estuve mucho rato con ello puesto ¿sabes? Lo hicimos a solas, y

pues ella... por supuesto no fue en público, fue delante de una cámara ... y... y bueno, pues nos reímos un montón. Pero... no sé, realmente... es que además últimamente cada vez hago más performance, y cada vez me parece que es más... que es más... más parte de... que es más... la verdad es que cada vez creo que es una... una parte de completar el trabajo. Porque hace poco hice una en México ... la que yo... estoy en el estudio, dibujando en directo la ventana de mi taller a tamaño natural más o menos, uhm... 50x50 era el dibujo, y... y... la pieza se titulaba: “ si muere el soñador, mueren los sueños”. Entonces yo... coloqué un trampolín delante del dibujo, en el que estaba inscrita esa frase con pan de oro y claro la pieza... formalmente más o menos funcionaba, pues porque era un dibujo bastante bonito, muy preciosista...que funcionaba muy bien como dibujo, el trampolín funcionaba muy bien como escultura en un momento dado, y todo ello junto pues también tenía sentido ¿no? La frase y la ventana delante, realmente eso se acabó, se culminó, cuando yo salté del trampolín y atravesé el dibujo. Y desaparecí. Entonces aquello fue un momento... un momento increíble la verdad.

- Pero... en tus performances, destrozás tus piezas. O las transformas.
- yo no lo veo como... yo lo veo como... como el final. O sea lo veo como el... como el... como que a mí ese dibujo no me decía nada. O sea sí, ese dibujo era... era la ventana de mi estudio, sí, estaba súper bien dibujada. Además, cuando sé que algo va a sufrir una alteración tan fuerte, me esmero en hacerlo lo mejor mejor que puedo. ¿Sabes? y... y que la ventana sea la ventana esa y no otra, que la... que el alfeizar que está, esté ahí, y no... el barrote, la reja, todo ¿no? Y realmente... estuve entrenándome mes y medio en una escuela de circo para ese salto. Sea...
- ¿en serio?
- Sí claro. Porque tú no saltas así sin más. Puedes partirte el cuello ¿sabes? Tienes que...o sea si saltas... cuando saltas de cabeza a una piscina como.... como la gravedad te lleva hacia abajo pues tú pasas sin más el obstáculo ¿no? Pero cuando estás en tierra la cosa cambia. Y para que tus piernas atravesasen el dibujo y no... que no te quedes ahí colgada a mitad de camino, pues... pues tienes que aprender a saltar. Y tienes que aprender a hacer una voltereta y no romperte el cuello.
- Y no... ¿no te creaba ansiedad?
- Sí, sí.
- o sea, el estar creando algo que sabes que no va a perdurar. Me refiero, igual que hiciste de croché, saber que no... o sea, tardaste 9 horas ¿no? Día tras día. ¿No te daba pena?
- no. porque era tan bonito el proceso de destejerlo... porque cada vez que tiras del hilo eh.. la lana va cayendo sobre el suelo y va haciendo un dibujo nuevo. Y además tiene ya esa.. ese

- rizo ¿no? Que produce el punto y de haber estado tejida... bueno además me la llevé un año de viaje conmigo y la hice fotos en todos lados, la pieza ya... había tenido vida por un tubo. Había sido la manta de las fiestas... o sea, ya está. Fue muy bonito destejerlo porque cada vez que... como eran muchos colores, cogía un ovillo y llegaba al final, hacía un nudo y seguía. Aquello era... rosa, amarillo, naranja, verde, azul... todos los colores. y... era muy bonito ver el hilo en el suelo, y cuando tenía un montón de hilo en el suelo y había dado varias vueltas, pues lo ovillaba, entonces también era bonito ver el ovillo, porque el ovillo cada vez crecía más. Y cada vez era de distinto color. Cuando dabas vueltas... pues un color iba tapando otro, y... no. no me producía ninguna pena la verdad. no... ninguna pena... me... me encanta ver el video, me encanta ver... las nueve pantallitas juntas y ver el ovillo que es así chiquito y la pieza enorme, y cómo va la pieza disminuyendo y el ovillo va haciéndose cada vez más grande. no... el dibujo... el dibujo me... no me daba miedo destruirlo, el dibujo me daba miedo hacerme daño... me.... me... porque para mí hacer una performance no es algo natural sabes? o sea, realmente, pf, eh... para mí es un esfuerzo... físico y mental bestial... y ahí hay un.... temor siempre, pues porque... otra performance que hice pues yo caminaba sobre zancos, y nunca había caminado sobre zancos, y nada, pues me daba miedo caerme... y... y...m... no sé como que hay cierto peligro físico, a veces, implícito en la performance que... pues que da miedo! Que da miedo... en México, antes de... antes de saltar a través del dibujo, la verdad que pasé una semana... aterrada. Aterrada de pensar que no iba a ser capaz de hacerlo... que me había comprometido, que había dado como mi palabra... y yo si doy mi palabra pues hago las cosas. Y... yo... y que iba a saltar aquel dibujo y... realmente el dibujo necesitaba que yo lo atravesase, o sea, no podía dejar aquel dibujo así, ese dibujo necesitaba el impacto... de atravesar al otro lado. Y yo tenía que atravesar al otro lado... ¿sabes? Y... y realmente yo creo que... que... cuando superas un... ¿sabes? Cuando superas una prueba que tú mismo te pones como tan... para mí tan fuerte, que igual luego no es tan fuerte ¿sabes? Igual no era para tanto luego ¿sabes? Lo de saltar el dibujo, pero... pero..... uhm.... nt... pero sí, porque el papel era grueso, y me daba miedo no romperlo, y me daba miedo no aterrizar bien, y romperme el cuello... estaba muy lejos de casa... estaba sola...uhm... no sé. Pero luego fue increíble, el momento, fue maravilloso porque... porque salté fenomenal, y caí fenomenal, y no me hice nada de daño, entonces cuando caí y ya estaba yo sola detrás del dibujo y nadie me veía, y...y del salto caí y me puse de pie como si fuese una gimnasta y dije ¡bien! la gente no se lo esperaba, y fue tan bonito el momento ¿sabes? Fue tan... bah... como un chute así de... de verdad ¿sabes? De... aquello fue verdad... y el que estaba lo vio y fue... fue precioso... estuvo muy bien.
- Y... ¿por qué utilizas el hilo? Me interesa saber por qué utilizas el hilo.



- pff..... pues no lo sé la verdad, pero... me... porque.... no lo sé... porque siempre.... a ver, yo cuando hacía pintura, no no... no pintaba como si dibujase, o sea yo realmente lo que más hago ahora es dibujar. Pero... el hilo... es que no sé. No estaba en mi vida para nada. Pero de repente... uhm... empecé a... ya en quinto de carrera empecé como a... que la pintura ya no me era suficiente. ¿Sabes? Necesitaba más... el volumen... entonces el volumen... la manera más fácil de crear volumen, y más barata, y poder hacerlo lo más grande posible era... a través del alambre. ¿Sabes? El alambre dulce, el que te enseñan en... modelado para hacer las estructuras entonces empecé a hacer esculturas bastante grandes con alambre y... creaba una trama y una urdimbre, de manera intuitiva, porque claro si tú... pues las, las... no hacía jaulas, pero tú sabes que una jaula, es una estructura vertical que va cosida con una estructura horizontal. Pues tú si eso lo llevas a la estructura que tú quieras con un alambre blando, pues acabas creando formas, que tienen una... una trama y una urdimbre que... que se van uniendo. Entonces yo creo que ahí fue... el primer acercamiento a lo que podría ser el tejido. A través de un tejido rígido. Y...uhm... y bueno desde ahí, de ahí de repente...ehm... una amiga me enseñó a hacer un par de puntadas en croché, ahí con ganchillo, y... me puse a tejer a lo loco. De manera totalmente... casi autodidacta, porque la verdad que me dio una clasecilla de media hora... yo creo que incluso me inventé nuevos puntos que... me los inventaba con lo cual... bueno pues... pues... no sé, además yo creo que pasé una etapa así como de... pasé una etapa dibujando mucho en la que yo estaba intentando... creando como mi mapa mental, ¿sabes? Que hace que cuando tú estás pensando en algo, ese pensamiento te lleva a otro, y que si de repente te llega un olor, ese pensamiento te lleva a otro y a otro y a otro, ¿cómo serían las conexiones que tú estableces en tu cabeza no? Y eso lo hice también, a manera pues un poco como de terapia. Porque realmente... pues yo que sé, había tenido un hijo... mi orden de prioridades estaba totalmente alterado ¿sabes? De repente yo ya no era lo más importante y ... uhm... y... bueno, pues fue mi manera de hacer terapia y me puse a escribir y a escribir y a escribir y a escribir, y... a dibujar, e intentar plasmar todo eso que yo había escrito como gráficamente, utilizando elementos gráficos muy básicos ... fue también una especie de tejido porque fue transformar el dibujo en tejido, porque eran puntos ... imagínate, pues una pincelada con acuarela pues es el gesto y pa pa pa pa pa, lo vas poniendo y luego pues... decides tú cómo lo vas a unir, pues las manchas de acuarela ehm... pues las manchas de acuarela gris cálido pues las voy a unir con un... lápiz gris frío, y una línea recta. Entonces eso va creando una trama y otra trama y otra trama encima de otra, el mapa... no había manera no aparecía, porque se acabó convirtiendo en dibujos como... que de lo muy matemático pasaron a lo más estético y... como que eran muy bonitos, y los vendí mogollón, pero no era lo que buscaba. Finalmente hice un tejido, con papel de trama y

urdimbre, con todos esos escritos que yo había escrito que eran como una recapitulación sobre todo lo que te puedas imaginar a nivel personal, y... y en ese momento, en el que yo... seguía dibujando, pues me puse a tejer, me puse a tejer porque los... ya te digo que los dibujos nt... no....no eran lo que buscaba y el tejido de alguna manera, seguía siendo como... funcionando igual que los dibujos porque eran puntos, uno al lado de otro que se iban uniendo y que iban... como... haciendo una manera muy espontánea y... y... nt... e improvisada pero a la vez con una especie de premisa que iba diciendo, pues ahora con el ovillo amarillo hago doble punto y dos al aire...y... es que... chuchuchuchuchú... se iba construyendo, y cambiaba de ovillo y ahora el... el siguiente ovillo el lila ... lo lo voy a hacer con... yo que sé, con cadeneta de siete puntos, y luego no sé qué y eso... iba creciendo e iba creando como... pues unos dibujos parecidos a los del papel y...uhm... cuando finalmente conseguí...llegar al mapa y entretejer los textos, que eran ... el hecho de que.. realmente ahí se unía todo, y cuando por fin conseguí destejer el... ovillo, como que me liberé, y ya pues... todo cambió. Todo cambió y... pues eso... empecé a... incluir la performance, a hacer agujeros en los muros para ver qué había al otro lado... y ya en esa especie de búsqueda en la que la acción intervenga en la pieza, porque no es que siempre esté yo haciendo la performance, es que a veces la hace el público, ¿sabes? Ehm... interactuando con el trabajo?

- Uhm uhm...
- pues... porque... tengo varias piezas que son agujeros en los muros... y... son perforaciones manuales, que han tenido un proceso... performático, en privado, y que se documenta en video, que... voy haciendo un agujero, un agujero, un agujero hasta que chst... Llegas y ya ves lo que hay al otro lado. y... y bueno, los agujeros... realmente yo hago agujeros... hago agujeros en el tejido, hago agujeros en los muros... hago agujeros en los dibujos... es que... quiero ver lo que hay al otro lado. Yo creo que por eso... por eso hago performance. Porque te da una especie de... ventanita a lo que... hacia... otra cosa. ¿Sabes? a... una realidad... como que está... como que te supera, ¿sabes? Como... que está un poco... buf...como que está ahí una frontera que no se sabe bien si estás o no estás. ¿Sabes? Esa especie de... andar en la cuerda floja.
- ¿Es lo que más te gusta ahora de la performance? O sea, lo que te atrae... ¿por qué vas a seguir haciéndola?
- ... pues porque... me parece fascinante lo de estar en la cuerda floja y porque... porque me dá miedo. Y porque... porque sí es verdad que cuando algo te dá miedo es por algo y... entonces... te... te... te obliga a superarlo y te obliga a cuestionarte otras cosas... y... yo creo que te... no sé, creo que me está haciendo avanzar mucho. Que es un camino totalmente

inesperado, que no... no contaba con ello para nada. ¿Sabes? Que no me había imaginado yo antes nunca haciendo esto.

- ¿y con el público has interactuado alguna vez?
- Sí
- ¿y qué tal la experiencia?
- Bueno.... ¿a qué te refieres?
- Pues.. que se metan en tú acción, que tú estés realizando la acción ...
- no. la verdad que no.
- o que no se metan, pero que estando, ¿cómo es tu relación con el público? Aún cuando estás realizando la acción y están de espectadores, ¿cómo es tu relación con ellos? O sea, ¿ cómo te influencia a tí el público?
- pues....
- hay una diferencia entre hacerlo así y hacerlo sola con una cámara, me refiero,
- sí, hay una diferencia enorme. Porque el público... el público... le... lo que le.... te otorga la inmediatez y... el que... el que salga como salga ... no hay.... o sea... yo no repito, en general. Ni en los videos, ni en nada, pero... pero... cuando hay público... stch.... cometo muchísimos errores. y... y... bueno, salgo con el salto de la ventana, que lo dejé perfecto... pero en general cometo muchísimos errores. Hace poco hice una en mi casa... hace,.. dos semanas, y... había como... 45 personas o así. Jo... y yo tenía...que estaba... me volvía a poner los zancos que me había puesto hacía tres años y... y... di una explicación sobre el círculo cromático... pues... la... bueno, he construido un círculo cromático en mi casa, con colores, y entonces eso está como en tres dimensiones, de manera que empieza por el rojo, y va pasando por el amarillo... de manera que... ¿sabes? Naranja, verde, azul... tal...bueno son todo como haces de hilos... y bueno... me puse super guapa, con una falda larga preciosa y los zancos, y... y... y bueno, pues explicaba el círculo cromático. y... la verdad es que no lo había ensayado porque me parece que... hay cierto... o sea puedes ensayar hasta cierto punto, pero luego... como salga va a salir. y... aunque me había escrito el texto el día anterior... y lo había recitado así varias veces, luego por supuesto siempre sale distinto,... pero jo... pues la, la... estaba encima de los zancos, y había un montón de gente y sa... pues en un momento dado casi me caigo, ehm... sonó un teléfono... ehm... ¿sabes? Hay ciertas variables, que no puedes controlar, y.... los nervios... que empiezo poco a poco a... a aprender a controlarlos un poco pero...pero se me quedó la boca super seca como hacia el final, y ya casi como que no podía ni hablar y... ehm... pero bueno, aún así estuvo muy bien (atenta al aún así, si realmente no pasó nada, simplemente un par de variables sin relevancia ninguna, y sigue sin hablarme del público) porque... porque eso es parte de la performance también, esa especie

de... de no poder controlarlo todo no? Y... y... ehm... creo que fue muy emocionante precisamente porque se m... se veía que yo estaba nerviosa y se veía que yo... había... que podía salir mal ¿sabes? y... ehm... y creo que esa es parte de la poesía ¿sabes? Que es....Que no es una obra de teatro ¿sabes? Es un... no sé...

- ¿y como mujer, cómo sientes la performance?
- Pues mira.... verás es que... yo cada vez... me siento más feminista. O sea lo... cada vez lo... lo... lo tengo más claro, lo acepto y lo proclamo sabes? no... nt.. no sé, es que hay gente que me dice, “es que esto de ser feminista.. y tal”... pues es que... “pues no.. es que el feminismo...” pues yo sí. Cada vez más feminista, porque además creo que hace falta que las mujeres seamos feministas, porque realmente... hay muchísimo... hay mucho camino que recorrer en el camino de la igualdad..y ... entonces eso cada vez influye más en mi trabajo. Lógicamente. Y hace poco hice una pieza que todavía no he enseñado, que espero enseñar dentro de unos meses, en Madrid, que es un homenaje a una pintora... impresionista... eh.. francesa, que se llama Suzane Paladonne, que es una pintora maravillosa, y desconocida, como tantas mujeres artistas... ay! Ahora te cuento otra cosa respecto a eso... pero bueno, yo hice esta pieza ... que me gusta mucho porque... ella... ella era modelo, para ganarse la vida, ehm... bueno, hacía muchas cosas para ganarse la vida, pero entre otras posaba para Renoir, y posaba también para Toulouse Lautrec de arte... ahora no me acuerdo. y... se llama “desnudo con paleta” o “desnudo a la paleta”, “nude a la palette” en francés... y... entonces ella se retrata a sí misma, desnuda, de espaldas, con una paleta y pintando. Y entonces... y era una crítica a... a... pues lo que eran...a... pues cómo se veían a las mujeres artísticas en su época, que eran inexistentes... no eran inexistentes, realmente había cientos, pero realmente a la mujer se la consideraba un desnudo. Entonces por eso ella se... se...dibuja a sí misma como...
- Muy irónica ¿no?
- Muy irónica sí. Me parece una pieza... excelente. Además es un dibujo... alucinante. No sé qué hombre de su época dijo que... que... que cómo dibujaba esta Suzane Paladonne, dibuja como un hombre. Sí. y.... y entonces mi homenaje a Suzanne Paladonne es que yo me pongo delante de la cámara, y es que la pieza funciona muy bien como vídeo la verdad. Me pongo delante de la cámara, y hay... la pared de un estudio, la pared en blanco, con una mesa y unos pinceles, entonces aparezco desnuda, de espaldas como ella, cojo la paleta y entonces me pongo a pintar, y durante 20 minutos pinto pinto pinto pinto, y cuando me quito, aparece mi retrato. Un autorretrato. y... y....uhm.... y bueno, creo que esa es mi pose... mi manera de posicionarme ante el mundo de las mujeres y... y... y la performance creo, no sé. He hecho unas conferencias, performativas también... o performáticas. Que se llaman “queridas

viejas” que es en alusión, que es la traducción que... que me dió google de un libro super interesante que se llama... de dos inglesas, dos feministas inglesas, una ya muerta y la otra no, que se llaman Rosalind Parker y Cristian da Pollock, y ellas escriben un libro, que publican en el año 81 me parece, que se titula ehm... “women, art and archaeology” y el título principal, o sea ese sería el subtítulo, “old mistresses”, entonces metes “old mistresses” en google y te pone “queridas viejas”. Fue tan gracioso... queridas viejas, como amantes viejas ¿no? “old mistresses”. y... ehm...entonces así se titulan mis performances. Y lo que hago es que, o sea mis conferencias que tienen ahí una performance pegada y a lo largo de todas las conferencias son tres. Y básicamente lo que yo hago es que intento solventar el grave error que comete Gombrich que en su libro de Historia del Arte no incluye ni a una sola mujer artista, y que es un libro de género masculino ¿no?

- Sí sí.
- Entonces, a lo largo de las conferencias, yo lo que voy haciendo es que voy... nt... cojo el libro de Gombrich con un cuchillo y una tabla de cocina y cada vez que... y entonces voy hablando de las mujeres artistas a lo largo de la historia. Entonces cada vez que surge una nueva mujer artista, pues... cojo el libro, rajo con el cuchillo y meto la página que falta. Y... y bueno, pues... pues eso hago. No sé... a mí me fastidia muchísimo que a las mujeres nos tengan ninguneadas... en la historia del arte... sobre todo lo que más me fastidia es que... cuando yo estudié historia del arte tanto en el colegio, en cou... como en...en la facultad... me pareció tan natural que no hubiese mujeres artistas.... o sea es que... ni me lo cuestioné. Entonces... soy una feminista tardía, y lerda, porque me da mucha rabia, haberme dado cuenta... de muchas cosas... tan tarde y realmente yo me leí el libro de Gombrich en el año 1991... Me pareció un libro excelente y... de repente me di cuenta, de que no hay ni una sola mujer artista. Ni una! En ese libro que se sigue reeditando!
- Sí, lo siguen mandando, es como la Biblia.
- Es que es una vergüenza.
- Es como la Biblia en primero de carrera.
- Yo tengo una nueva edición con un montón de mujeres artistas.
- qué bueno
- sí... pues mira, por ejemplo... unas... unas... unas mujeres que trabajan.. yo además soy de Zamora, unas mujeres que trabajan... en el siglo décimo, que iluminan libros y que pintan murales en las Iglesias de Castilla...
- Hay un libro muy bueno, que se llama “mujeres de ojos rojos”...
- pues por eso, que hay que seguir ahí... sí. Y yo creo que los artistas, a través de nuestro trabajo... bueno aunque no lleguemos a tanta gente, nunca sabes a cuánta gente vas a llegar,

pero... pero... que es una... que tenemos ahí una herramienta fantástica de comunicación y de... de.... y de concienciación ¿no? Y de que la gente tome conciencia de ciertas cosas, de hacer ciertas preguntas para que... el que quiera.... ¿sabes? Recibir la pregunta... que produzca una respuesta ¿no? Y yo creo que.... que... que parte de la performance del otro día... ehm... el círculo cromático, los zancos... nt... que básicamente de lo que hablaba era de la... por supuesto hablaba del círculo cromático que era lo más obvio, pero hablaba de la... de esa precariedad ¿no? De esa... de esa dificultad que es...vivir como mujer artista, del arte... como artista del arte ¿no? Como esa... esa cosa así como... que se tambalea ¿no? Que es tan.... que es tan.... que es tan nada ¿no? Que es tan efímero y que es... y que es tan hermoso ¿no? A la vez...

**Yolanda Benalba**

**28/09/2015**

- Cuéntame un poco porqué... cómo empezaste a hacer performance.
- Pues.... cuando... yo hice Bellas Artes y cuando empecé Bellas Artes ehm... lo que más me gustaba era la escultura. ¿No? Entonces me interesaban mucho como las prácticas dentro de la escultura que eran así más contemporáneas: la instalación, el vídeo.... y todo este tipo de cosas que... nt... que tienen una relación como más estrecha con el tiempo, con el espacio, con el cuerpo, y siempre me interesaba mucho la reflexión sobre el cuerpo, el cuerpo de la mujer y... y cosas así... entonces... eh... el principio es como... para mí es muy importante, porque... planteé una instalación para una asignatura pero... yo llevé la maqueta no? Era lo típico de un trabajo de primero, que es maqueta, y entonces para explicar la maqueta, de cómo sería la instalación en grande, tenía que moverme yo, y moverlo. Entonces... el tema está en que... que acabó siendo una performance. Era... mover la maqueta...uhm... era un lienzo circular que había hecho con una estructura metálica de la que salían unos chorros de pintura y tenía que moverlo y la instalación era que se moverían solos como una máquina ¿no? Pero claro, al moverlo yo, fue una acción como de... 6 / 7 minutos en el que a partir de ahí... no sé igual suena un poco... tal... pero mi vida cambió ¿no? Porque fue como esa sensaci...eh... fue una decisión súper diferente. Fue entrar en otro espacio. Y entonces a

partir de ahí... yo sí que había leído algo de performance, pero nada, a nivel... súper light. Y ya empecé a interesarme un montón por la relación del cuerpo en el espacio. Y a partir de ahí empecé a trabajar... lo que pasa es que sí es cierto que pues tenía ideas pero no realizaba nada. Entonces.... vas haciendo las asignaturas, que van de otras cosas, pero poco a poco vas metiendo... pues cosas más performativas hasta que... ya a partir de segundo, tercero o cuarto... en cuarto ya prácticamente me centré todo en performance, y siempre iba intentando modificar lo que pedía la asignatura para lo que realmente me interesaba. Y empezó un poco así porque... como de un trabajo ... jo, yo es que además lo recuerdo con mucho amor todos esos profesores, y tal... y a partir de ahí... es que no pude desprenderme de ese interés y además para mí es como una necesidad muy primaria.

- ¿sí? ¿por qué? ¿por qué es una necesidad primaria?
- Pues..... es que no sé ser otra cosa... ¿No? Es que además, forma parte de lo que soy y... no sé... y no pensar en ello... no sé, no hacer... nt... reflexionar en ello... como... incluso en la cotidianidad, estar cocinando y estar pensando... en el movimiento que estás realizando para cocinar ¿no? Es como... yo me imagino que hay también una relación con los coreógrafos. ¿No? Yo creo que aparte de... sus ocho horas laborales en no sé qué institución, haciendo coreografías para no sé quién, luego el punto de mira que tienen de su vida es diferente ¿no? Digo... a mi me pasa lo mismo.
- Uhm. Has dicho que.. me ha parecido interesante lo que has dicho como mujer... ¿no?
- sí.
- me has dicho qué es la performance, cómo te relacionas con el cuerpo... entonces cuéntame un poco como mujer tú cómo te planteas la performance. Crees que tu planteamiento es diferente al del hombre, o simplemente... ¿sabes? ¿Por qué has dicho eso de ..?
- vale. A ver, es que... mi mi discurso abiertamente digo que es un discurso feminista y... ehm.... no es que las ideas sean, o sea, yo no creo en la diferencia e género, o sea no me gusta ese pensamiento.. no me gust... o sea no. no... no me gusta. Pero sí que es cierto que soy consciente de que mis ideas las trabajo en torno a ese concepto, y soy consciente de que mis ideas las trabajo en torno a ese concepto. Entonces yo parto desde que soy mujer y que quiero tener una obra por equis cuestión mía crítica, en relación a donde vivo y coexistó. Quiero que mi discurso sea feminista, entonces es una decisión propia. Pero... no creo que sea en relación a ser mujer, uhm... no me gustaría pensar y no pienso que las ideas de un hombre y de una mujer vayan a ser diferentes. Pero... sí que es cierto que si...sí, también podríamos decir que las ideas de alguien rico y de alguien pobre no son iguales, o... alguien de Europa y alguien de Asia no son iguales...o... las de un negro y las de un blanco no son iguales...Aunque no me gusta eh... hacer diferencia biológica, más que pensando en

- biología, sí que pensando a ehm... la clase social y el tipo de.... contexto sociopolítico que vive cada persona sí que hay diferencias en, cómo se plantean las ideas y qué tipo de prácticas se plantea en... en su obra.
- Claro, a eso me refería yo. O sea, tú como mujer y con tu discurso utilizas la performance para construir... eso.
  - Sí
  - entonces al ser mujer, ya no en biología o no biología, sino por el contexto que nos rodea, que es el que es, pues... ¿cómo utilizas la performance? Como herramienta... ¿sabes? Eso es lo que yo... a lo que me refería.
  - Vale. Pues... uhm... la he estado.... nt... a ver, no es activismo porque creo que el activismo trabaja a otro tipo de herramientas, y... yo al final sí que tengo algunas piezas que son un poco más en espacio público, y que sí pueden estar más cerca de esa línea, pero... también hay una calidad estética que en el activismo es innecesaria y que yo trabajo. Entonces soy consciente de que aunque sea un discurso feminista ehm... no es tan puramente para... cambiar el motor social. Sino que hay como otras... pequeños matices que me interesan.
  - Uhm
  - ...Pero.... ¿cómo lo trabajo? A ver...es que estuve trabajando... y bueno, hasta hace poco he estado trabajando sobre feminicidio en España, y ahora estoy pasando a trabajar sobre gordofobia, y sí que pienso, que el ser mujer, el ser mujer gorda, el ser mujer de clase media, de padres obreros, o sea creo que todo eso, ese background que tiene mi cuerpo como historia, no es que se narre, pero sí está presente en el tipo de práctica que realizo. Por ejemplo para mí, es muy importante eh... no tener grandes presupuestos en las obras que realizo... Entonces para mí es muy importante trabajar con objetos cotidianos, con cosas encontradas o con cosas que no me cuesten mucho dinero, es decir, para mí no es ético el estar teniendo un discurso anticapitalista, o feminista, o de liberación o de igualdad tal, y luego estar gastándome 400 euros para realizar una performance, o más porque necesite una chapa de metal de no sé qué... quiero decir...
  - sí, la performance también te posibilita el poder trabajar así ¿no?
  - Si
  - porque es una arte....es una disciplina “pobre” en teoría.
  - sí. o sea claro, pero muy en teoría, porque ... no sé.... es que Bestan Peige se van a hacer una residencia al Polo Norte y... bueno creo que la hicieron en la Antártida, eh... hace una residencia que los billetes de avión ya son 1.000 euros, más el tiempo de estar allí, más el alquiler de cámaras, eh... tal. Y entonces sí, claro, es un arte pobre porque eres tú con el anorak cayéndote a la nieve, pero eso en qué medida eso es realmente una performance



- pobre o no. Quiero decir, visualmente y estéticamente, ¿los materiales son pobres? ¿cuerpo y hielo? Bueno, es que eso habría que visualizarlo ¿no?
- Sí
  - entonces... ehm... es como Ligiere Salazan, el francés, que... yo lo ví en la... en la Venice este año pasado y sí, él trabajó con barro y pinturas ¿no? Y pues va vestido con traje y se va haciendo estas caras con barro y tal. Pero claro, es que tenía una chapa de metal detrás de él, que eso, valdría 1.500 euros seguro... el barro igual no, pero ese traje es más caro. Y el traje ya no lo limpia, cada vez se compra un traje nuevo. ¿No? Entonces claro está trabajando con materiales pobres ¿por qué? Porque no es lo mismo una Ana Mendieta con barro, que el barro con el que trabaja él actualmente ¿no? Entonces... para mí es muy importante reflexionar sobre eso. Cuando trabajo por ejemplo la... la... la... por ejemplo la foto que tú has visto con la botella de vino, es la botella de vino más barata que hay en Consum, que vale un euro. Porque yo lo único que necesito es que sea vino tinto. Pero es un material que uso que... vamos es que no se me pasaría por la cabeza uno de 10 euros, o sea... no te digo más... vamos... para mí... eh...son muy importantes los materiales porque los elijo y... si utilizo vino tinto es porque es tinto y no es sangre, ni es pintura roja... No sé....
  - sí
  - si te respondo un poco a...
  - Sí sí. Es que se me están ocurriendo un montón de cosas. Por ejemplo, respecto al objeto cotidiano es algo que a mí me interesa mucho.
  - Sí
  - la utilización del objeto cotidiano, y... del objeto cotidiano... la utilización del objeto cotidiano por parte de la mujer, porque mi tesis se centra en la mujer, es lo que a mí me interesa.
  - sí.
  - entonces ya no en discursos.. o sea yo ya no elijo si es discurso político o no político, sabes? No estoy haciendo yo esa distinción. Sino que.. me interesa mucho el objeto cotidiano porque creo que la mujer se relaciona mucho... con.. el objeto.
  - Sí, sí,
  - entonces, ¿cómo eliges tú los objetos? ¿Por ejemplo? O sea, se te ocurre... ves el objeto y haces la performance? ¿Se te ocurre la performance y eliges el objeto? Coges objetos eh... que tengan una significación específica para ti... ¿sabes? Personal me refiero.
  - Yo he trabajado mucho con objetos , o me gusta trabajar con objetos que.. creo que al 50% objetos.... uhm,.... connotados con relación a lo femenino, y objetos cotidianos .... comunes. O sea, o que al menos no son tan relacionados con algo concreto, por ejemplo eh... tengo

varias acciones con... con alfileres así largos de perla de... nt... son perlas blancas pero son, se llaman de lágrima blanca. y... yo trabajo sobre dolor y violencia, entonces... para mí tenían un significado muy concreto en torno a la mujer ¿no? Que son los que se utilizan en los trajes de novia, o... son para coser, también cuando hacía escultura y sigo utilizando... yo he cosido mucho... entonces sí que es... hay como un... un bote de... de yo hacía piezas de textil cosiendo y... hay un bote de ahí a hacer la performance se sigue utilizando materiales, agujas, o... eh... cosas en las que se cosen... en mitad de la performance... porque para mí es algo significativo, y me gusta mucho la idea de coser. Mi abuela eh... era costurera de pequeña, no la dejaron ir al colegio, y a mi tío sí, porque eran... ella era mujer y él era hombre, entonces ella se fue... bueno, la obligaban a ir con las monjitas a coser y... entonces ella...nt... a mí me enseñó a coser y... de pequeña tengo recuerdos de haciendo punto de cruz con mi madre... entonces sí que es algo que para mí es importante que... que esté ahí. Pero...sí, sería un 50% de... luego hay otros materiales que no los escojo respecto a que tengas esas connotaciones femeninas, y es porque son materiales que... que hay una atracción física... ya bien sea por el color, o por el tacto o... la... la fragilidad que me expresa un material ¿no? Siempre me gusta mucho algo que parece duro pero que es fácil de romperse, y que... no voy a romper, pero podría romperse en cualquier momento. Entonces creo que como los pun... los dos focos de interés que tengo en el objeto cotidiano son esos, los que pueden remitir a algo femenino y... los que están entre la fragilidad y... creo que un poco por ahí va...

- Y... ¿respecto al dolor? ¿Cómo lo afrontas? Cuéntame...
- ...el dolor...a ver yo el trabajo de fin de carrera lo hice sobre el dolor...entonces... ehm... para empezar para mí el dolor es un efecto de.. de la violencia cotidiana... y... es algo tan real, que... que el dolor que siento o que puedo llegar a sentir ehm... se convierte en motor de todo lo que hago. O sea, aunque en cada acción me focalice sobre algo concreto... bueno, pues voy a hablar sobre esto ... y sobre este contexto pequeñito de aquí de Valencia... o...sobre este contexto eh... viviendo en Madrid o... tal... y me quiero centrar sobre... nt...el vino, y las agujas ... hay un fondo de.. dolor y de violencia siempre. Lo que... no trabajo eh... más que explicar cómo lo trabajo y cómo lo afronto, creo que es más el cómo no. eh... y para mí como lo primero que me viene a la mente es eh... sobre todo en performance en arte corporal, es hablar de...del... de la autolesión. Por ejemplo. Entonces... lo que yo no trabajo lo que es la autolesión física de... herirse, cortar... pero sí que trabajo otro tipo de autolesión, quiero decir, gritar hasta que... te quedas sin voz... es una autolesión pero... tiene otro matiz poético... creo....o así es cómo lo trabajo yo. y.... o clavarme los alfileres en el pelo, clavados a la pared, y dejar caer mi peso. Que es otra de las acciones que tengo. o...

quiero decir, siempre hay un trabajo del dolor ehm... Que... me interesa tanto el dolor que... ehm... me gusta investigar en mi práctica eh... otros caminos que no sean los ya conocidos como lo son los de la... agresión directa al cuerpo. Por ejemplo... quiero decir que me gusta... esa práctica, pero no la practico porque uhm... prefiero investigar sobre otras. O sea, formas de dolor sin la autolesión. ¿No? Porque parece que... en la performance el que trabaja dolor y el que trabaja violencia es alguien pues que se está quitando una guja, y sangra... ¿no? Como...o... pues se cose la vagina como Rocío Bolíber que... que es amiga y me llevo muy bien con ella pero... y por ejemplo pues lo que he dicho de las agujas es es... Felipe Osornio que... que también... lo conocí en Chicago y es... es encantador y me gusta mucho su obra. Pero... lo que quiero decir es que...uhm... el dolor también... responde al... contexto en el que tú vives, y creo que no es el mismo contexto el que se vive en México por ejemplo, y las prácticas artísticas en mujeres, en México, trabajan con sangre real y... se cortan y... no? Tienen un... una metodología y una plástica, uhm... más fuerte en torno a esa... autoagresión, y creo que tampoco sería sincero por mi parte, tener un discurso igual tan extremo con el cuerpo cuando la realidad social de España va por otros campos. ¿No? Que se trabaja, igual la violencia española en mujeres, igual se trabaja... en un plano más invisible. Entonces... creo que la obra tiene que responder también a ese contexto.

- y... en las performances en las que... por ejemplo, en la del grito, en la de los alfileres que me has dicho que te dejas caer, ¿lo haces en el momento? O lo practicas antes?
- A ver... el ensayo de la performance... Ehm... depende. Porque creo que cada una surge en una situación. No es lo mismo...una performance que... sale de varias ideas trabajadas en un workshop, y es una presentación final de un workshop y ... tiene ese formato, que una que llevas dos meses trabajándola pero solo pensándola... y dibujándola... a otra que ... La última que hice la hice sin ensayo por ejemplo. Pero sí que fui al espacio varios días antes a verla. Y lo estuve recorriendo. Pero normalmente me gusta ensayarlas. Pero lo que hago es marcar, no... no la realizo entera, ni me concentro para hacerla... ni la hago con el material definitivo... normalmente lo que hago es marcarla. Me muevo por el espacio.... pues marcarla es... ehm... colocarme en el espacio, ver dónde voy a colocar los objetos, e ir moviéndolos hasta que tengan la composición que yo quiero, entonces, camino, y en vez de hacer la acción, hago el gesto del brazo por ejemplo no? En esa que te es más familiar, eh... camino... no hago cosas super excéntricas de contar los pasos ni nada de eso, es más la relación del cuerpo con el objeto que está en el suelo agachado pues no sé... a una distancia... nt... ir viendo y luego poner los objetos, me pongo desde el punto de vista del performer, me pongo donde va a ir el público, miro qué relación hay, pues una ventana... un zumo en el suelo...y un vestido colgando en el fondo... suelo.. hacer el ensayo así. Y me

gusta, me da más seguridad. Porque me gusta luego hacer el movimiento muy pulcro, que no haya error. Aunque el error es... algo que interviene en la performance y tú lo integras. Y no es un error, es un resultado diferente ¿no? Pero... eh... me gusta que... si estoy sentada así y tengo que hacer así con el brazo y coger una manzana, a la primera, poner la mano donde esté la manzana y no tener luego que moverme un poco más no? O sea, me... me gusta... limpiar. O yo lo llamo limpiar y marcar. Entonces sí, no es que las ensaye, sino que...me gusta preparar el espacio.

- Pero luego... una vez que está el público delante, ¿cómo cambia? Cuéntame.
- ... hombre, cambia todo. Porque la... si es performance para público, porque no... me refiero a una performance en un río, duracional... cinco horas tumbada en el río... pues...es una performance de la misma calidad ¿no? Pero la performance que... que se idea con público, no llega a ser performance ni está terminada hasta que no la haces con el público. Entonces para mí, en ese caso, el público lo cambia todo. no... para mí no tendría ningún sentido hacerla ahí sola en el espacio... incluso haciéndola con una cámara y grabándome. En cambio si fuera un streaming, sí. Ya hay un... pero no tiene nada que ver el nivel de concentración... y... el ambiente que se crea porque... los espectadores están llenando también ese espacio. Quiero decir, muchas veces se piensan que es como ir a ver un cuadro, al IVAM, y no tiene nada que ver. Quiero decir, la energía de los espectadores siempre la notas, a veces eh... por lo que sea, puedes tener un mal público que están en una inauguración y están bebiendo y están hablando... y cuesta mucho más concentrarse... ¿no? O igualmente estás concentrado, pero cuando la acabas te quedas con una sensación de mierda de que ha salido algo horrible. Incluso habiendo hecho todo y tú estabas a gusto, pero cuando acabas dices... es que... aunque hay un momento que dejas de oírlo dices, he tenido que hacer una mierda, porque no me estaban haciendo caso ¿no? Tienes una sensación ahí de... y luego ves el video y no. y otras veces... quiero decir, para mí el público es un factor muy muy muy importante. Muy importante, porque no es solamente lo que estoy haciendo yo, sino lo que están haciendo ellos. Ya no a nivel de atención sino... la energía que están expulsando por el cuerpo es para mí muy importante. Muy importante porque además lo que yo hago requiere no de atención, pero sí de silencio y respeto. Quiero decir, yo si no tengo silencio, porque trabajo mucho la parte sonora, trabajo mucho en silencio y... los sonidos de los objetos y mí... mi voz. Entonces suelen ser cosas puntuales en la performance pero que si no hay una... un... un respeto sonoro, se desmonta todo...sí, cambia mucho de un ensayo y estar yo sola, a estar el público y... además los objetos definitivos ¿no? Porque en un ensayo, pongo una botella de vino... pff... pongo un zumo ¿sabes? Pero cuando... hago la performance, la botella de vino, he comprado varias, he

probado en casa cuál es la que me gusta más el tono... la vuelvo a cerrar, le quito el corcho, le pongo el corcho que me gusta, nt... luego... la limpio bien... las pegatinas, la miro que no tenga pegamento... entonces para mí ya hay una relación con ese objeto, cuando llego al espacio, las hago con super cuidado, le quito el tapón, voy mirando que nadie me tire la botella, quiero decir... y con los alfileres igual, para mí todos los materiales son... entonces el día que.. hago la performance lo llevo súper bien envueltos y... sí que si son con los que voy a hacer la acción, cambian mucho, mucho la performance. Que un ensayo tonto con otros objetos.

- ¿Dirías que esos objetos te definen?
- sí. sí.
- es que me ha gustado mucho lo que me has contado de.. de tu abuela, de tu madre... ¿sabes?
- sí...
- que luego a parte de la obra plástica lo continúes en ...
- sí, me define muchísimo, sí sí sí sí. Además... es que ahora estoy haciendo un repaso mental... si quieres luego te paso la web y te digo, mira en esta que utilizo costura... porque estoy pensando... por ejemplo la primera performance que... tengo... que yo considero performance tal, es una en la que.. es en la playa, y lleno una bolsa de plástico con agua salada y le hago un nudo y me la pongo en la cabeza. Entonces se queda toda la cabeza desconfigurada y es como un horizonte en mi cabeza respecto al horizonte que hay detrás y me saco unos alfileres de... bueno unas agujas de estas que son saqueras, que son muy largas del bolsitillo, y lo que hago es que me voy haciendo lágrimas, voy chafando la bolsa y van van.. cayendo.. ahí por ejemplo es súper importante... ahí estaba hablando como del legado familiar y tal, y utilizo las agujas. Luego tengo una que hice en... en mayo en Torino, en la que... bueno, era una performance de una hora, y el final, después de haber reventado unos globos y tal, lo que hacía era unos globos numéricos muy grandes y en la pared ehm... bueno, el tema está en que luego los chafaba, los rompía, y hay un momento en la performance que me siento tranquilamente, son plateados, y cojo aguja e hilo y me pongo a coserlos.
- Uhm uhm...
- quiero decir, que estoy pensando diferentes partes... luego tengo las de...la que tengo una trenza y me la clavo en la pared y en vez de clavarme con clavos o con otro material, lo hice con alfileres muy finitos. Luego tengo la del vino... después del vino, el final de esa performance es que recojo el vino y los alfileres del suelo. Quiero decir que sí, que... utilizo mucho esos materiales. Me gustan mucho.
- Sí, es que me gusta que tengan que ver con tu historia y...

- sí sí, tienen que ver. sí.
- ¿Sabes? Que te las lleves hasta... ahí.
- sí.
- y esto que me has dicho antes de... “cuando la performance sale bien”. ¿cómo valoras tú eso?
- no... no... no tengo juicio para... valorar eso.
- Es que has dicho que sientes que has hecho una mierda, pero luego ves el video y dices, no.
- uhm...
- eso qué es. ¿es un feeling que te da a ti que dices no es que he hecho lo que quería hacer?
- o...
- no. porque yo soy muy crítica. Es más, yo creo... uhm... porque siempre tengo bastante controlado el espacio, y el tiempo y... tal y lo... la relación que va a haber con cada objeto, y entonces yo creo que es más, si un día yo me noto con la energía mal, ya me obsesiono y... siento que sale mal. Pero igualmente la he disfrutado... lo que pasa es que luego yo en mi escala pues las organizo, esta me ha salido mejor, esta me ha salido peor... pero no es que haya salido bien la imagen o no haya salido bien la imagen respecto a la idea previa que tenía yo, sino que es más una sensación. Es más de... de sensación física. Normalmente, cuando hago una performance, aunque sea de cinco minutos... (nos interrumpen) estábamos diciendo... que por ejemplo para mí la sensación física es muy importante porque lo que te iba a decir es que aunque sea una performance súper corta de cinco minutos, cuando acabo una performance, he tenido tanto desgaste que me entra sueño. Y yo tengo insomnio. No sé cómo decirte, porque yo me duermo súper tarde, eh... me levanto pronto, y casi no duermo, y de bebé tenía problemas de sueño, te quiero decir, no es que yo me lo invente, sino que de verdad ... y cuando acabo una performance es flipante porque me entra el sueño y.. estás donde estás, porque luego pues te duchas... porque yo normalmente me ensucio. Y te vas a cenar y yo estoy como... da igual en un festival que con amigos, donde sea, que ha sido la performance y estoy cenando y casi no puedo cenar y me estoy durmiendo. De verdad, es muuuuuy fuerte. Y me voy a dormir y me duermo 10, 11 horas. Pero es que da igual cuándo haga la performance, es que puedo hacer la performance por la tarde y ya me entra sueño directo, es como... me tengo que ir.
- Una catarsis.
- sí. sí, por eso te decía lo de la energía, que para mí sí es muy importante la sensación. Que me queda a mí.
- Claro.
- Sí

- y así en plan... me has dicho que controlas muy bien el espacio y el tiempo. Me da curiosidad ¿no? Por ejemplo la que has dicho que era una hora, con globos...
- sí
- ¿cómo controlas el tiempo? O sea, ¿cómo controlas que ya ha pasado la hora sabes?
- ya.. a ver, esa por ejemplo... yo calculé que sería una performance de una hora y luego me salió una hora.
- ah... vale vale.
- Pero... no sé. Lo que pasa es que sí que es cierto que siempre controlo cuánto van a durar y duran eso... por ejemplo en Madrid, hice una... fui varias veces a un taller de Nieves Correa, y... porque ella el año anterior me invitó a AcciónMad, y... fui, y se hacía una muestra pública, y era... teníamos que trabajar con un cronómetro, y teníamos que hacer una acción de una hora. Entonces cada uno podía encenderlo y apagarlo cada cinco minutos... yo me lo puse a una hora, hice la acción y cuando acabó la acción, me senté en el suelo y... quiero decir, que... no es porque lo diga, sino porque... me he dado cuenta con la experiencia que calculo, bueno esto me va a durar 25 minutos, esto voy a durar... 7. y luego lo hago y dura... tardo eso. no... no sé por qué... quiero decir...
- ya. creía que te ponías un tiempo, o que a lo mejor ensayabas ¿sabes? Con...
- no. calculo cada margen dentro del a performances... a ver yo hago dibujos de las acciones, las escribo... todo ese tipo de cosas. Y me las... pongo por imágenes y por espacios de... por micro espacios del espacio general que tengo donde voy trabajando ¿no? En el... timeline. y... voy calculando. Pues esta acción en el suelo y el barrido pues son 5 minutos, entre levantarme, ir a la pared y no sé qué serán 7 más... y voy calculando el tiempo que va a durar... y luego cuando las hago, más o menos, duran eso.
- Fíjate...
- pero no es que las ensaye para ver cuánto... no sé si....

**Keme Pellicer**

**07/10/2015**

- pues no sé... tú me dirás...
- a ver, yo te pregunto. Cómo empiezas a... a ver, ¿cómo descubres la performance y uhm...

por qué te estás... por qué te dedicas a ellas?

- Bueno, para empezar... yo creo que.... me cuesta denominarme performer... Porque creo que es parte de lo que hago. Pero bueno... simplemente yo creo que empecé a hacer performance antes de saber lo que estaba haciendo...empecé a hacer cosas con otros artistas...eh... colaboraciones... y demás... a sacar ideas adelante, y de pronto un día, que estás estudiando y tal, alguien te dice. Uy! Esto es una... acción artística... una performance... y tú dices, ¿a sí? ¡Qué guay! ¿Sabes? Pero...creo que realmente... a la mayoría de la gente le habrá pasado lo mismo, que... es un poco como una necesidad que sient... y que haces... nt... es un poco lo que tiene la performance, que se... lo que se hace en la performance no se puede hacer de ninguna otra manera.
- Uhm uhm
- entonces.... yo lo descubrí así. Lo descubrí también cuando empecé a... estudiar un poco más sobre psicología, y sobre la conexión entre el cuerpo y nuestro yo ¿no? Ahí es cuando me picó más la... la curiosidad de la performance realmente. Cuando yo estaba más interesada más puramente en arte o en fotografía, no le... nunca le hice mucho caso a la performance. Fue a raíz de la psicología.
- Sí, es que me acuerdo de lo de la psicología ¿no? Que... me contaste que tenías como... bueno no sé si una amiga o... con la que tenías muchas conversaciones con los proyectos de los sueños y...
- sí. ehm... dos personas. La primera es Andrea Bibilacua, es... un psicólogo, él es italiano, y... bueno vive en Madrid, y yo empecé a hablar con él pues para... tratar temas personales que estaban ... nt... esque como estoy hablando tanto últimamente en inglés me cuesta el español... perdona... related.. ahm...
- sí da igual tú dímelo en inglés, que yo te entiendo.
- Relacionados con mi trabajo. Y luego...una de mis mejores amigas Cristina Villartola. Ella trabaja mucho con artistas... sobre todo con actores. Es psicóloga también. y... bueno, hablábamos muchísimo de mis proyectos y de mis trabajos, entonces... ahí es cuando vas viendo las conexiones obvias que... que a lo mejor no... yo no tengo tampoco una educación muy formal en la performance quizás, pero... tengo la sensación de que no se estudia tanto la performance desde ese ámbito quizás. Como se debería. Y me parece que es una herramienta... uf... preciosísima... es que lo que tiene la performance... yo considero que todo lo que yo hago artísticamente lo voy somat... o sea, lo voy absorbiendo. Para mí...yo soy de esas personas que piensa que el arte y la vida está... relacionado. Pero la forma en la que sintetizamos las cosas a través de la performance es tan... es tan... rápida, es tan moment... o sea el efecto es casi inmediato. Entonces me parece un arma muy poderosa.



- Sí. sí... bueno es que es como una herramienta muy transparente ¿no? O sea... muy presente. (nos interrumpe la conexión de internet, que ella quiere cerrar el explorador de internet)
- Tú ve preguntándome cosas porque ya sabes, a lo mejor hasta que entro en el...
- no no, bien bien, si no hay nada... yo tengo varias preguntas, pero todo lo que surja alrededor es interesante. Porque me hablas de tí y al final es lo que yo necesito.
- Pues es eso. Básicamente para mí el arte es aprendizaje. Y el... la herramienta de la performance es... como una inmersión absoluta. Es un aprendizaje casi instantáneo. Es corporal, es... espiritual si crees en ello, es mental, para mí es... muy poderoso.
- Y cómo se te ocurren a ti las performances? O sea, ¿las piensas antes? Se te ocurren porque te inspiras en algo... uhm...
- yo personalmente, creo que soy bastante egoísta. Son cosas que a mí... son preguntas que tengo en la cabeza y que les estoy dando vueltas y de pronto es pregunta, la respuesta puede ser la performance, una acción. Y digo... para mí más que performance son experimentos. ¿qué pasa, si hago esto? Entonces es cuando empiezas a pensar ¿no? Bueno pues quiero hacer esto, cuál es la manera de hacerlo... porque tienes también que intentar controlar un poco todas las variables que hay, pues... nt... y algo sabes ¿no? Pues que tienes que intentar acotar y pensar en las múltiples posibilidades que pueden ocurrir, pero sabes que siempre no las puedes controlar todas. Entonces pues... para mí son experimentos, realmente. la... la última que hice, eh... que está en proyecto todavía, porque van a ser una... es una serie de performance... eh.... empezó porque yo estaba aquí en este pueblo que vivo, ehm... un sentimiento bastante de aislamiento por el idioma. Porque... básicamente no me podía comunicar en inglés con la gente de aquí, yo no sabía finlandés, más el choque cultural, pero aun así tienes que... que intentar... que intentarlo. Entonces empecé a pensar mucho en el lenguaje y en nuestra manera de comunicarnos usando y sin usar el lenguaje. Así que pensé...bueno, voy a hacer este experimento que es muy sencillo, eh... cito a la gente en un lugar, y... básicamente la gente se sienta conmigo durante 5 minutos, y yo les invito a un café o a un té, y en esos 5 minutos, estamos a solas, hablamos cada uno en nuestra lengua nativa. Yo en español y la gente pues en... había gente de todo tipo de países... incluso... fue bonito porque fue un español, un catalá, y me estuvo hablando en catalán. Y fue también muy...
- ¿no te dieron ganas de que te hablara en castellano?
- No no... o sea me dijo, oye te importa si lo hacemos... es que me gustaría participar... pero pos supuesto. Y ehm... y bueno pues... a mí lo que me interesaba un poco era saber exactamente qué iba a pasar y luego... analizar bastante bien los audios, porque te das cuenta también de las veces en las que el lenguaje no es...una barrera, o que sí lo es... cómo...

porque tampoco nos tocábamos, cómo podemos... simplemente de una manera energética, transmitir una idea, y demás... y me parece muy interesante. Es algo que quiero seguir haciendo, que quiero seguir experimentando, porque quizás la primera vez, yo tenía en la mente quizás demasiadas preguntas que quería hacer, y esta vez quiero... quiero dejarme llevar mucho más por la... por la situación. Quizás sí... creo que son egoístas mis performances porque realmente yo no performo, o sea realmente... hago que la gente performe conmigo.

- Uhm uhm...
- pero... pero es la manera que yo tengo. Cada uno tiene la suya, y esta es la mía. Yo me gusta... quizás convertirme más en una herramienta que... que en el centro.
- Uhm... o sea que... la relación esta que tú tienes con el público, a ti no te da... ¿cómo te preparas? Porque por ejemplo yo me acuerdo de la performance que hiciste del pelo... bueno, eso sí que lo hablamos, pero claro, nt... como no controlas nunca la reacción que va a tener el público, tú tienes que estar preparada ¿no? O sea para ... psicológicamente me refiero.
- Sí, normalmente ahí también siempre que puedo, cuento con Cristina porque... pues porque si tienes una herramienta por qué no usarla ¿no? Y yo la tengo a ella, que es psicóloga, que sabe muchísimo de todo esto, también de actuación, que quieras que no también está algo relacionado, y... nt... entonces ella siempre me ayuda un poco a... a hacer una meditación antes. A través de la meditación es como me preparo siempre. Me gusta tener... mínimo de media hora o si puedo de una hora para prepararme mentalmente. Y uhm... y coger fuerza. Porque yo personalmente me agoto muchísimo... No sé cómo será para ti, pero a mí me resulta física y mentalmente... uf... muy agotador. y... va a sonar muy hippie lo que voy a decir... pero... es la pura verdad. Es que... nt... no generalizo porque no todas las performances que realizo son así, pero la mayoría sí. Creo que una de las cosas que yo hago es... a.... amar a la gente.
- Uhm uhm
- nt... entonces eh... para mí el amor, consiste en... en aceptación. es.. para mí el amor más puro es cuando... por ejemplo una buena madre. Una buena madre, es el amor más puro que vas a tener en tu vida. No es el amor romántico ni el... porque el a... es amor incondicional, es aceptación... te puede juzgar o no, pero te apoya ¿no? te... confía (énfasis y abre mucho los ojos), es confianza. Entonces yo lo que necesito es confiar en la gente. Y entonces yo creo que lo hago es eso, me preparo... para confiar en los demás....
- fíjate. Qué barbaridad....es muy fuerte... porque es muy valiente. Porque de ahí ya presupones que no confías, o sea me refiero, a que tienes un “problema”, ¿no?

- Uhm.
- entonces en cada performance, como que lo vas... es como un poco terapéutico me refiero.
- Sí, para mí es terapéutico, pero creo que también es bueno para los demás, porque... nt... tú sabes la sociedad en la que vivimos, y es que... bueno, aquí en Finlandia quizás me he dado más cuenta porque el contacto físico es bastante inexistente. Pero en España tenemos mucho contacto físico, pero de ese contacto físico, que tenga valor... ¿cuánto hay? y... ya no es solo el contacto físico, la aproximación, el tipo de conversación, la tonalidad de la voz... todo eso. Creo que danzamos mucho unos alrededor de otros pero nunca nos llegamos a tocar. Tenemos... una barrera. Entonces... ahí... ahí es donde yo me trabajo, y donde creo que al trabajarme yo, doy algo bueno también a los demás, o los demás también pueden trabajar también esa parte suya. Porque es que mi performance sin los demás no... no funciona. Ellos tienen que hacer lo mismo...
- uhm uhm
- entonces yo creo que es un poco terapia de grupo. A ver, nunca sabes qué va a pasar, mira, en esta que... que hice en Helsinki de la conversación, pues hubo gente de toda clase, claro, por supuesto. Y había gente que realmente no había ido... porque era un festival de performance, entonces se supone que todo el que va tiene cierto interés ya sea como público o como artista, pero no es así. Y había un chaval... que... pues iba más pedo que Alfredo. Pues yo no sé si tú sabes cómo beben los nórdicos, pero es una barbaridad. Es una cosa... terrible. Y claro... pues el chaval... no entró en ese modo que a mí me hubiera gustado, pero también fue interesante ver la reacción, porque él lo que estaba intentando es llevarme a la cama. Y cuando nos despedimos me lo... me... me habló en inglés, porque estaba prohibido hablar en inglés, me habló en inglés y me dijo “espero verte de nuevo en mi cama y tal”, y luego volvió con una rosa y tal. Pues bueno ¿sabes? Tú estás en ese estado mental en el que... esas cosas pueden suceder, o algo peor, ¿sabes? no... pero... no sé, yo creo que tenemos muchísimo muchísimo más control del que... del que creemos. Evidentemente, cuando hice lo del pelo, creo que estuve un año entero dándole vueltas a esa performance, nunca he estado tanto tiempo dándole vueltas a algo pero es que... era... también esa peligrosidad e decir... le estoy dando unas tijeras a alguien...
- uhm uhm
- ...pero bueno, llega un punto en el que dices, vale, puede pasar todo esto, lo acepto o no. y eres tú el que lo acepta o no. es que cualquier cosa que pase la tienes que haber aceptado ya de antes...
- uhm uhm
- ... ¿Y esa performance...? he visto una foto en Facebook que pediste unos zapatos de tacón,

y apareces como en una mesa ¿con unos tacones?

- Esta fue... esta la hice dos veces...
- bueno, con unos súper mega tacones.
- La cosa es que... todo... toda... toda esta galería... íbamos a hacer una noche de actividades en torno un poco a... el cuerpo, a la apariencia física... y a cómo nos vemos. Entonces eh... mi aportación era un poco... cómo lo cuento... yo... vale. Yo aparezco en la galería súper estupenda. Estuve... no sé si fueron 2 horas y media... no sé cuánto tiempo fue... maquillándome. Me tapé todos los tatuajes con maquillaje... es que estuve estudiando bastante cómo se visten un poco las... las chicas y todo esto, así como por aquí ¿no? Son un poco jersey shore sabes?
- ¿qué dices? ¡ Con el frío que hace!
- Un poquillo sí. Entonces pues nada, fui y me compre ropa, todo de segunda mano, porque aquí hay muchas tiendas de segunda mano, uhm... me compré ropa, me compré varias fajas distintas, para el culo, para tal... eh... varios rellenos de sujetador, una peluca, me tapé los tatuajes, me maquilé las cejas... todo super estupendo. Y yo me fui a la galería como una más, a beber mis vinos, a hacerme selfies... estuvimos haciéndonos selfies, los subí a Instagram a una cuenta falsa, tuve ahí unas cuantas peticiones de... ¡oye! Que quieres rollo, tal... Yo, en mi línea. Entonces había preparado... con anterioridad una mesa, pues tipo... como si fueran los snaks pero no eran los snaks, eran ahm... algodones desmaquillantes ¿no? Estos redondos... eh... líquidos... y tal. nt. Entonces... ahí quizás lo que yo trabajé un poco sí que fue mi... mi cuerpo... puramente. Porque en un momento dado de... de estas intervenciones y tal, pues yo voy a la mesa, y empiezo a... desvestirme. Y empiezo a desmaquillarme. Y paso a ser... o sea... yo. Y soy yo ante los demás, y... La reacción de la gente... uhm... para mí fue bastante sorprendente porque... yo todas mis performances las hago con gente, nunca estoy delante de los demás.
- Uhm uhm
- ...pero... fue muy... fue muy emocionante y... la segunda vez, porque me pidieron hacerla una segunda vez, ya pues... creo que salió un poco mejor, porque...nt... quizás había entrado yo ya más en... en... en esa confianza que... que hay que tener. Pero... me hice... es que era doloroso quitarme el maquillaje, es que llevaba tantas capas de maquillaje, y con cada capa de maquillaje me estaba quitando todos esos prejuicios que he tenido toda la vida. Porque yo con 6 años pesaba 45 kilos, me pusieron a dieta y el endocrino... o sea yo estoy feliz con mi cuerpo pero siempre tienes ese... de... no. no. y ahí me lo tenía que quitar. Me lo tenía que quitar. Con cada algodón... tenía al final una montaña de todos los algodones, entre el maquillaje, los pintañas, los cosméticos... y uf... yo no sé... yo creo que me quité 20 kilos

de encima... haciendo eso. Estuvo muy bien.

- ¿Y la reacción de la gente? Porque dices que fue emocionante...
- sí, por las caras.. las... la sensación que yo percibí...
- uhm
- nt.... había sobre todo... había sobre todo bastantes mujeres más que hombres. Yo creo que la reacción de los hooooombres en muchos casos, eh... nt... fue sobre todo de shock. Porque habían estado viendo a una tía estupenda tal y cual, y de pronto era ese bicho... y creo que se quedaron ahí un poco... sí que había muchas mujeres... me acordé muchísimo de mi hermana haciendo esta performance, muchísimo... vi esa hermandad sabes? de... ¿por qué narices nos hacemos esto todos los días?! yo no lo hago personalmente, me gusta... a mí me gusta usar maquillaje cuando me apetece, pero ... pero yo no lo hago, pero yo pensaba en estas chicas, que están dos horas maquillandose antes de ir a trabajar a las siete de la mañana por dios mío (todo con mucho énfasis. Se para en palabras como chicas, dos y siete) con esas fajas... porque es que... hasta las medias hoy en día llevan...que te meto por aquí, te levanto por allá... ¡pero por favor! o sea... ¡no! ¡basta! y... y yo creo que en ese momento, ah... más de una de las que estaban allí conmigo... se hubiera sentado, se hubiera puesto otra silla y se hubiera sentado conmigo, la próxima vez tendría que poner más sillas...e invitar a la gente a que lo hiciera.
- Eso sería... increíble.
- Uhm... y por supuesto me acordé muchísimo de... de mi hermana, y de cosas.... bueno, no sé si te estoy soltando el rollo con esto...
- no no... ¿por qué te acordaste de tu hermana?
- Yo es que a mi hermana la quiero muchísimo, a mi hermana Ana. Tengo dos hermanas, las quiero a las dos pero... eh... mi hermana Ana... bueno tenemos un... una condición familiar ¿no? y... y ella pues... le salió cáncer. Y se tuvo que operar, y las operaciones no fueron bien, de manera que ella ahora mismo pues... le rechazaron los implantes de senos y... pues se le ha quedado fatal eso. Y... se le ha pegado la piel, con lo cual ya, para volver a ponerle los implantes tenían que ponerle durante 2 años una máquina, que la van hinchando, para no sé qué... para separar la piel y demás... también pues... cuando te operan también de abajo, pues evidentemente ya no estás produciendo hormonas, tu deseo sexual, la forma en la que te concibes...son unos cambios tremendos. Y ella pues todavía está... sigue con... su marido, lo está pasando....nt... muy mal, y se tiene... pero se acepta a sí misma y está luchando, y yo estaba pensando en mi hermana y... y pensando en la subnormalidad que hacemos de estos maquillajes de... tengo que ir estupenda a trabajar...es que... cómo podemos ser tan idiotas, ¡cómo nos podemos hacer tanto daño a ver!

- Sí, porque, el concepto ese de estupendo, es relativo...
- ¡claro! Estupendo ¿para quién? ¿para tu jefe?
- Claro...
- O sea...
- sí sí
- no. entonces pues claro, me acordé mucho de ella y saqué muchas... y saqué muchas fuerzas de ahí, en ese momento me hubiera gustado que ella... que ella estuviera... que ella estuviera allí, porque me parece que lo que yo hice, es un grano de arena comparado con... con lo que muchas mujeres soportan a diario...
- -uhm uhm...y... ¿cómo mujer ...? o sea, me refiero.... utilizas... bueno, yo sé que en la mayoría de las performances no, porque te conozco, pero ... es que esto se lo he preguntado al resto de artistas... me interesa el concepto de la mujer en la performance, entonces, hay muchas que hacen una especie de reivindicación consciente o inconsciente durante las performances...nt... esto sería un poco reivindicativo me refiero, no súper feminista, pero entonces... como también está claro que.. no lo utilizas como terapia, pero es... al final es un reflejo de ida y vuelta la performance, que se retroalimenta, pues al ser mujer, pues claro, ahí está la problemática. Pero... me gustaría que me hablaras un poco..
- sobre...
- sí, sobre... tú como mujer cómo te estás planteando la performance, si a tí te... te parece una herramienta buena para la reivindicación, de forma personal eh? si... si no, si te dá igual, o...
- vale. Ahm...nt... yo personalmente no me considero una persona que esté reivindicando el feminismo con mi performance. Ehm... pero quizás también es porque en general, lo que es mi obra quiero decir, yo tengo muy claros mis conceptos, pero es que yo... quizás no hago esa reivindicación de... de la sexualidad o de los géneros, yo más bien hago una reivindicación de la humanidad, de la consciencia. Uhm... entonces no, no estoy muy interesada en los géneros y hasta cierto punto la verdad es que no creo en géneros... creo que sí es una herramienta poderosa, y creo que las personas cuyo discurso es ese, la deberían usar, la deberían usar de una manera muy muy consciente porque también, hasta... hasta... cierto punto, he llegado a ver performance que con la excusa de la reivindicación, más que reivindicar, me parecía un... una llamada de atención de... mírame. Y mira lo que hago. Eso no es reivindicación para mí. Creo que las cosas tienen que estar... igual que tú me hablabas al principio de la entrevista que hay gente que se justifica mucho en el intelecto y tal, yo creo que a la hora de reivindicar algo como eso sí que tienes que ... empezar desde el intelecto, nt.. luego trabajas con el cuerpo pero tienes que empezar con el intelecto, porque tienes que tener... tienes que haberte refutado a ti mismo... y porque creo que cuando estás

- reivindicando algo, te estás poniendo como... representante de. Entonces... es muchísima responsabilidad...
- uhm uhm..
  - yo... honestamente creo que si siento la necesidad de... de reivindicarlo, por supuesto que la usaré pero la verdad es que... nt... uf... no siento una urgente necesidad de... reivindicación. Quizás porque... quizás porque no siento la necesidad de... nt... es que no sé cómo explicarlo... es que no... no estoy muy interesada en la... en los géneros. A nivel personal humano...
  - sí sí sí. Si te entiendo, la artista anterior que entrevisté eh.. me decía que ella tampoco creía en géneros, ¿sabes? Pero ella por ejemplo sí que hacía mucha reivindicación, pero de sí misma, por experiencias que ha tenido ella, entonces al ser mujer, sus performances tenían siempre cierta reivindicación, nt, no super política pero de la mujer porque ella estaba luchando ahí ¿sabes?
  - Uhm...quizás de esa manera sí lo pueda entender más... eh... sí, yo sí podría a lo mejor, trabajando desde mi propia... historia, si hago una performance que toque mi propia historia, que toque temas feministas, pues por supuesto que lo haría, pero creo que el tema feminista sería.. tangencial...porque creo que siendo honesta conmigo misma, por supuesto que estaría hablando de mi misma, de mi historia y de mi .. de ese punto de inflexión. Entonces me estaría reivindicando a mí misma primero y después como reivindicando... estaría reivindicando eso otro, pero.. sería muy hipócrita decir que lo estoy haciendo por .. por reivindicar el feminismo, porque no sería verdad...
  - Uhm uhm... Y el concepto del... quiero que hablemos un poco del concepto del dolor. (pausa) o sea, porque ya sea dolor físico o dolor psicológico, está presente en... en la performance. Y tú... sí, el concepto también de peligro, ¿no? ¿cómo te lo planteas tú? Tú alguna vez... es que no lo sé, ¿alguna vez has uhm.. padecido dolor?
  - ¿en una performance?
  - Sí
  - ... uhm...sí. Pero creo que sobre todo ehm.. más que dolor físico, quizás lo que... soy una persona muy mental, entonces quizás lo que me haya preocupado más, o lo que... si... lo que me haya preocupado más quizás haya sido... el dolor interior y la angustia. La sensación de angustia. Puede ser... opresión, puede ser... miedo a perder el control, puede ser... toda esa serie de... dolores. Internos que tenemos. También... eh... por eso también es muy necesario prepararse antes... bueno, creo que muchos de los que... de los artistas queh hacen performance, has tenido... vidas interesantes, y experiencias pues... interesantes también, muchas veces traumáticas. Y sabes puedes conectar con esa situación haciendo lo que haces.

A veces de hecho, es lo que estás haciendo. ¿No? Conscientemente. Estás conectando con esa situación, pero no sabes a qué te va a derivar. Entonces eh... es peligroso a nivel... es peligroso a nivel psicológico para mí porque te puedes... te puedes perder ahí. Es como si por ejemplo empiezas a hacer una terapia y estás a mitad y estás profundizando, profundizando, profundizando y dejas de ir. Te quedas abierto en canal...pues es lo mismo que te puede pasar para mí en una performance. Pero nt... no sé la verdad que ... hasta ahora he tenido suerte, me preparo siempre muy bien, y... y lo que saco siempre es positivo, o sea creo que cuando dices... cuando haces ese acto de confianza, al final... vale, puedes hacerme daño, sé que puedes, sé que puedes hacerme daño.. al final ese daño no es para tanto y te vuelve más fuerte. Te lo podría explicar mejor si fuera buena... si fuera buena expresándome no necesitaría hacer cosas como...

- no no, si me lo estás explicando muy bien. Claro. Porque a mí me interesa ¿no? Si tú durante la performance, las que hayas realizado, hay un momento que sientes dolor, dolor me refiero a un padecimiento sentimental o emocional pues porque estás... uhm... pues porque te estás exponiendo... y ya no solo te estás exponiendo a que alguien te pueda hacer daño, sino que te estás abriendo, estás mostrando algo muy íntimo
- sí
- etc., ehm... y eso duele, eso crea incertidumbre, etc., ¿por qué repites? ¿sabes?
- En mi caso, ya te digo, totalmente personal... eh... (pausa) cada vez que me atrevo a exponerme ...
- uhm uhm..
- descubro que... ehm... nt... adquiero nuevas herramientas. Me vuelvo más fuerte o más... sabia.. pierdo miedos, aprendo...es que... nt.. creo que... no sé. El miedo realmente es más doloroso que el dolor al final. Y creo que cuando nos exponemos ganamos muchísimo, entonces... por eso quizás cada vez me cueste menos repetir... estoy pensando ¿eh? Es que... buena pregunta... luego también está el tem. .. hay como... bueno no sé tú cómo te planteas la performance, parece ahora que te estoy preguntando yo a tí, pero ... tú tienes como... un punto, en el que dices, de aquí no voy a pasar, de aquí no voy a dejar que mis emociones pasen o de aquí no...
- uhm uhm.. ¿yo?
- Sí
- Uhm... no. no me lo planteo tanto.
- Porque a mí lo que me... lo que... lo que veo muchas veces es que... cómo lo explico... ...creo que realmente cuando vas a hacer una performance, si pierdes... no debes tener ese.. ese... ese miedo o ese momento de decir no de aquí no puede... no puede pasar. Porque es



que entonces no estás, realmente, realizando la performance. Estás performando, pero es más como una obra de teatro quizás. Es más... entonces... es totalmente imposible hacer performance y... y... estar agazapado ante la posibilidad... de.. de que te hagan daño, o de que tú te hagas daño a tí misma. Es que no se puede hacer de otra manera.

- Claro claro, pero me refiero, hay algo ahí que engancha.¿ Sabes? Nt, a ver, yo creo que seguro que hay gente que prueba la performance y dice... interesante pero buf... intenso. O interesante pero no me gusta, ¿sabes? Pero el echo de que la repitas, o sea me estoy refiriendo a tí, a mí, etc. no? ¿Por qué? O sea, esa sensación...
- para mí es lo que te he dicho, mi caso es así, es que ahm... yo la sensación que tengo cuando acabo una performance es de puro agotamiento por supuesto, porque me agoto muchísimo... pero es ... ¡me siento tan! ... bueno esto no lo pongas me siento tan puto agradecida cuando termino una performance...o sea es como... esto que dicen el día más feliz de tu vida, es que es... me siento tan agradecida, o sea... de verdad, de verdad que... que... ya no es solo que pueda querer a los demás, quererme a mí misma... aprender.. es que he crecido muchísimo en serio, no...para mí es... es brutal ¡para mí es brutal! Entonces... por supuesto que.. para mí yo estoy comprometida personalmente en mi trabajo, ya sea en performance o sea en otras cosas, a.. a aprender. Es lo que más me importa, quizás en la vida. Creo que cuanto más aprenda a través del arte más aprendo de la vida y al revés. Para mí es lo más... el punto principal. Entoces.. por supuesto que estoy enganchada, cómo no voy a estar enganchada si me siento así cuando acabo.
- Claro
- es como un niño que está muy interesado por la astronomía. Y... y de pronto le regalas un libro, y flipa con las galaxias, y.. y entonces quiere el telescopio y... y de pronto... ¡ah! Wikipedia... y cad vez quieres más y quieres más y quieres llegar hasta el fondo. A lo mejor te quemas en esa búsqueda, no lo sé... pero... es esa ansiedad ¿no?
- Uhm... sí sí. El otro día hablaba yo con una artista que me decía que ella tiene insomnio y que los días que mejor duerme es cuando hace una performance. Se queda roca. Dice yo termino una performance y la gente se va de cañas, yo me voy a mi casa, me acuesto y duermo 12 horas y es el único momento en el que puedo dormir bien. Joé...
- de hecho... a tí te habrá pasado supongo... lo típico que te invitan a algún sitio, haces lo tuyo, te quedas hasta el final, bueno pues venga a ver qué hacen los demás, no sé que... luego todo el mundo ¡vamonoooo de fiesta! Yo no puedo ¿eh? O sea.... yo no puedo, o sea, yo quiero irme a mi casa a tirarme en el sofá y hacer así es que no puedo... es bastante si...es un rollo bastante orgásmico... creo...
- hombre, yo sí, me quedo muy muy relajada después, es que.. te quedas como llena, vacía,

relajada... a la vez... no sé, es...

- pues porque... yo lo que veo es que te quedas. .. cuando has quitado toda la máscara, los maquillajes, lo que uses ¿no? Cuando... lo que sea. Es que eres tú contigo misma, y nada más. O sea, es una sensación un poco como cuando estás en el útero ¿no? Esa sensación de.. todo está bien...a mí personalmente la verda que... la verdad que es que no sabría describirlo. No sé si es algo tipo orgás- mi-co o tipo...uhm.... supongo que también segregamos una serie de...hormonas y demás que... que interfieren en este proceso y tendrán también su dosis de enganche. Enganche físico.
- Claro
- no sé si eso lo has estudiado....
- no, es que no puedo estudiar tanto es que al final me tengo que centrar...
- pues la verdad es que esto es bastante interesante, porque me has dejado ahora con todo ese pensamiento en la cabeza ¿no? De... hasta qué putnto. .. o sea, los efectos de la performance física, físicamente en el performer. A nivel.... qué tipo de hormonas y demás segregamos... qué tipo de... si tenemos oxitocina, sí sí, debe de haberla...
- seguro. El subidón... además el antes, que estás nerviosa, luego estás controlando el tiempo, etc., etc., cuando se termina la performance todo eso que también ha sido adrenalina, y cuando te baja la adrenalina te dá como un... ¿sabes? Entonces la mezcla con... sí
- sí, la verdad que en ese sentido también es un poco como droga porque ehm... a a.... hablo por experiencia pasada ¿no? yo estoy muy formal ya, soy muy mayor. Pero, pero... no sé si tú tienes ese momento, pero lo que has dicho ahora de que estás controlando el tiempo y tal, sí que empiezas a lo mejor así, pero llega un momento en que te las pueden dar todas, o sea, si te dice, seis horas... puedes.
- Sí, porque es que te metes.
- es que... puedes totalmente. y... y además es que es como... nt... cada vez mejor...uhm... me has dejado aquí estoy ahora pensando ¡un montón de cosas!
- ay a ver, te quiero preguntar una cosa. También estoy investigando el tema de lo cotidiano, entonces bueno, es bastante de cajón no? eh.. ciertos aspectos de lo cotidiano en la performance, pero .. o sea quiero que me hables un poco de ello, cómo crees tú que a tí te... influye lo cotidiano en la performance, poque luego también, uhm.. muchos de los objetos que se utilizan, como tú también con la tijera y tal, son objetos cotidianos. Entonces yo quiero que me... o sea, por qué, ¿por qué utilizas esos objetos? o... ¿cuándo se te ocurren?... o ¿qué significado tienen para tí?
- ....mí me gusta mucho trabajar en la simbología de los objetos, pero siempre trabajo desde la simbología que el objeto tiene para mí, no desde una simbología...universal. Entonces....eh...

sí que me gusta mucho... no.. nunca utilizo objetos al azar...eh...creo que lo cotidiano nos ayuda también a sentirnos quizás más confortables o sobre todo si performas con más gente, con público, también es... una forma de que ellos se sientan más...confortables también. Porque, a mí una de las cosas que me preocupa cuando trabajo con la gente, es romper esa barrera ¿no? sí que puedes usar un gancho o lo que sea, pero a mí no me gusta. Entonces ehm... cómo ayudar a la gente a dar el primer paso, porque si alguien... en el momento en el que alguien lo da ya... todo sigue. Entonces, aunque utilizo objetos desde la simbología que tienen para mí, utilizo... pienso muy bien el tipo de objeto, porque yo podría utilizar la tijera que usé, y podría haber cogido aquellas tijeras maravillosas de mi abuela doradas que tal y cual, nt... pero al fina... aunque soy una persona muy estética, ¿qué es lo que quiero sacar de la performance? Creo que la esté tica es lo que menos me preocupa. Entonces....uhm.. necesito encontrar un punto de conexión con la gente y... la cotidianeidad nos lo da. Por supuesto. Creo que... bueno, tú trabajas con hilos mucho... ¿no? Me contaste un poco, que los distintos colores y todo eso... yo ahí estoy... me siento bastante en línea con lo que tú me contaste, pero... para mí es un punto de apoyo, la cotidianeidad. Por ejemplo, el hecho de... siempre en mis performances, ya sea dentro de la performance o al rededor, porque me gusta controlar también lo que pasa alrededor, o tientar propiciar lo que pasa alrededor. Entonces, siempre, siempre, intento que toda la gente esté abierta. Y una de las cosas que siempre pongo es café, té y galletas. Y si puedo, las hago yo. Porque me gusta que la gente se... se sienta así. Y luego también porque... por supuesto, ya.... cuando te pones a darle vueltas a las cosas como le damos... pues... más que reivindicar el feminismo me gustaría reivindicar que la gente pensara mucho más las cosas. Y que pensara mucho más acerca de la cotidianeidad...

- ¿por qué?
- ...pues porque creo que vivimos de una manera muy inconsciente. Creo que no actuamos... creo que no actuamos realmente desde el consciente, o no queremos tener una conexión muy profunda con eso consciente. Veo mucho miedo ahí, y la cotidianeidad es básicamente eso, está llena de... de actos y objetos que usamos porque... ¿por qué?
- Uhm uhm
- ...me gustaría que la gente dijera ¿por qué?
- ya... sí.
- Creo que la performance tiene la capacidad de ponerle esas preguntas a la gente. O por lo menos de intentarlo, entonces... es una responsabilidad que todo el mundo debería hacer...yo entiendo que cada performer actúa de una manera, a mí hay performers que me gustan más o que me gustan menos, y... por supuesto que al ser muy estética me gusta ver cosas

estéticamente bonitas, pero...nt... joder. A veces hay que dejarse de...historias y... ir a lo importante, al asunto. Creo que... a veces la estética es contraproducente con la performance.

- y si no se hace de una manera muy pensada de... “sí sí, pero este objeto es así por eso y porque tiene esta simbología y porque tal”.. me parece... ¿como se llama? Atrezzo.. o sea, es que no...
- sí sí... Bueno, la gente a la que estoy eligiendo para entrevistar, me llama la atención los objetos que utilizais ¿Sabes? Porque... porque dicen mucho de...de vosotros. Me refiero, hay gente que como dices tú, decora mucho el espacio... o la gente que tiene la necesidad irresistible de estar siempre en bolas sabes? Sin saber muy bien por qué tienen que estar en bolas. Es una cosa que me “fastidia”, la banalidad de la utilización del desnudo por.. publicidad ¿sabes?
- Pero es que... yo creo que hay dos casos. Uno es como el que te decía, atrezzo... o sea es... hollywood. y... y otra cosa... bueno, tres. Porque también hay gente que lo hace con mucha propiedad. Pero... luego la otra cosa que veo es que realmente en esa desnudez es donde está el traje. “Me desnudo, aquí estoy yo, impongo mogollón, y tal”. Pero realmente con esa desnudez lo que estás haciendo es crear una barrera y sentirte tú como que llevas una armadura, porque estás tú ahí en bolas y tal. Y no es así. Yo he sido siempre muy reticente con mi cuerpo, la primera vez que me he desnudado en una performance ha sido en esta de... la que te digo del maquillaje y tal, pero es que era... totalmente necesario. Para expresar el punto. De echo estuve el mes antes comiendo mogollón, porque quería... quería lorzas ¿sabes? Quería ser lo... lo menos parecida al.. al ideal que pueda haber de belleza.... entonces... no sé. Me parecía totalmente... coherente. Pero estoy muy de acuerdo contigo con que me fastidia también a veces la.. la desnudez por la desnudez. O el... o la ropa que también se utiliza a veces ¿no? Es como... nt... a ver. Y yo que vengo de fotografía pues sí que tengo... esa estética ahí, pero es que no necesitas un fastuoso traje para que la gente te mire. Es que de echo la fuerza del performer es estar.. el ser capaz de estar por ejemplo.. ser uno más del público y de pronto ya no lo es. Y de pronto, ¿qué está pasando? Ahí es cuando la gente más se identifica contigo.
- Uhm... sí sí. Estoy de acuerdo. Porque hay gente que utiliza el desnudo... igual que el dolor, ¿no? Porque consiguen portada. Y ves gente que se raja... porque también he estado estudiando el dolor... y ves que se raja no porque tenga que rajarse y me rajo aquí porque significa esto y aquello, sino porque.... y dices, jo macho, ¡qué pena!...
- yo es que con el dolor físico me relaciono... nt... ahm... nt... yo estuve... cuando era muy muy joven... ala... adolescente más bien, pues estuve ocupando y estaba moviéndome un

poco en círculos entre.. punk y sobre todo movida after punk que es siniestro como se llama en España, sería como gótico pero no es gótico, es como... y... mucha de la gente que me rodeaba, que tenía muchos problemas... mentales, y o.. consumían muchas drogas, o... bueno, dentro de ese compendio de cosas, había mucha gente que se hacía daño a sí misma. En ese mundillo es muy habitual, no sé porqué, pero lo es. Entonces ehm... a mí me parece un tema muuuy serio, el... autoinflingirse dolor físico. nt... no creo que... me dá rabia que la gente lo banalice porque... es que detrás del dolor físico, la gente se está inflingiendo... hay...hay un dolor mucho más profundo que no es físico. Y está jugando con eso. Y me dá una rabia terrible... es que no lo puedo soportar. También... me cuesta verlo ¿no? Soy una persona muy empática y me cuesta mucho ver el dolor físico en los demás. Para mí personalmente hay performance en las que... casi nunca... no siempre, pero casi nunca he visto una performance en la que la persona se haga daño físico y... y yo pueda meterme en la performance. Porque hay una sensación de rechazo muy fuerte por mi parte.

- Uhm uhm
- nt... entonces... eh.. también soy consciente de que hay performers que lo que buscan es eso, realmente. Si es lo que busca, pues vale, estupendo, lo has hecho. El problema es que... pf... creo que ya lo han hecho como... 200 personas también, no sé... si estás preguntando lo mismo que han preguntado 200 personas antes con tu performance, nt... a lo mejor es el momento de cambiar un poco la pregunta y... ir un poco más... hacia dentro ¿no? Es la sensación que yo tengo.
- sí... a mí la sensación que me dá es de mucha banalidad. A mí me parece que quizás para alguien que no ha visto mucha performance y tal pues le puede parecer como muy potente ¿no? Pero al final a mí me parece que este tipo de gente de la que estamos hablando ¿no? Se queda en la superficie. Porque al final... ¿por qué? ¿Por qué te estás hiriendo? Es que al final es como el desnudo que hay gente que lo está utilizando como una herramienta porque llama mucho la atención pero no de una manera... no propiamente ¿sabes? No de una manera...
- que no hay algo subyacente a eso, que no hay nada detrás.
- Claro. Y a mí eso... vamos a mí eso me deja super fría.
- Hombre yo quiero... soy muy comedida a la hora de expresar mis opiniones negativas. Siempre que hago una opinión negativa la hago de manera comedida y siempre desde mi punto personal. eh... la cosa es que yo creo quizás, que tipo de performance... el tipo de lenguaje performativo que yo uso no está ligado a eso... está ligado a... a hacernos preguntas y... a...la sens...nt... a esa... y a la vivencia que yo tengo con el público. Eso es realmente lo que... lo que a mí me motiva, lo que... yo... sh... yo como público salgo emocionadísima de performance cuando yo he conectado (énfasis) con el performer. Entonces ¿no puedo

conectar con un performer que está en bolas! Clavándose...eh... imperdibles en los brazos recitando... eh,.. yo que sé. ¡no puedo conectar con eso! Entonces... no sé lo mismo hay gente que conecta con eso, a lo mejor soy yo la persona... extraña. A lo mejor sería interesante preguntarle al público ...

- sí, tengo que hacerlo. Sobre todo para ver la información que les llega y la que no les llega ¿Sabes? O sea información digo ya sabes yo siempre desde lo emocional, no desde lo intelectual. Porque a ver... nt... o sea, que entienden, qué no entienden... qué sienten, qué no sienten... durante la performance. Eso es súper interesante. Sobre todo gente que... a mí la gente que más me interesa es la gente que no tiene ni idea, o sea, me encantaría irme a un pueblo perdido, coger a la típica ama de casa de... ¿sabes? Y cogermela a esa mujer y llevármela a una performance y luego preguntarla.
- Hombre.. de hecho... creo que lo deberías de hacer. Yo cuando... esto no tiene nada que ver con la performance, pero sí... cuando... estaba haciendo el libro que publiqué de fotos, ehm... que fue también cuando empecé a hablar con Andrea, el psicólogo este, eran autoretratos, y hubo un momento que estaba siempre en portfolio reviews porque me habían dado una beca en el IED y estaba también en blank paper, no sé qué... y llegó un momento que es que ya no podía enseñar mis fotos a más fotógrafos ... es que... no podía. Y lo que empecé... a enseñar las fotos a gente que no tenía nada que ver, pero ni remotamente, con el arte. Y ahí es cuando empecé yo a ver cosas. Es un mundo muy endogámico la verdad... y hasta que... yo no entiendo muy bien este rollo de hacer performance para otros performers. O sea, está bien pero... no, no es... no es la motivación que deberíamos tener. Entonces pues bueno... yo realmente cuando hago una performance me da igual si... si la gente luego no es capaz de hacerme una tesis doctoral sobre de qué iba la performance o sobre lo que yo he querido tal... pero yo me quedo contenta si la gente se ha emocionado, y se ha sentido... si le ha revuelto algo, yo... es cuando... cuando estoy feliz. Y la verdad que hasta ahora... no me puedo quejar.
- Claro claro. Estoy de acuerdo... es que para mí, no sé... tiene un lado... es que a mí me interesa mucho el lado emocional... ¿sabes? De la performance.
- Para mí también. Quizás es que para mí, ya te digo, es que no.. nt... vamos a llamarlo emocional... es que a veces no sé si llamarlo espiritual, mental... pero para mí es esa... es esa... conexión y es ese amor, y es ese ... para mí es lo que ... aquí en Fnlandia he visto varias performances y nt... ah... estuve en ufestival hace unos meses que un festival solo de mujeres performers, y he visto una artista... la verdad que fue la única que me gustó de verdad, pero es que me emocionó muchísimo, era.. la más mayor... se llama... Elina...y su performance... ehm... a diferencia de las otras, de las más jóvenes...

- Primero quiero que me hables un poco de... de qué es para ti la performance, y cómo te... te relacionas con ella, cuándo empezaste a hacer performance, por qué...
- uhm uhm... bueno, yo empecé en primero de carrera ya. Eh...la verdad es que tuve la suerte de estudiar en un sitio... muy dinámico y muy creativo, que era la Universidad Europea de Madrid, que ahora no oferta el título de bellas artes, y de aquellas yo era... era el segundo año que daban bellas artes. Entonces claro, los profesores estaban con mogollón de ganas, son artistas jóvenes, que siguen siendo jóvenes hoy en día, por lo tanto... nt, siempre mucho ánimo de de... de compartir, de mover... y tal... (nos interrumpen) Bueno, pues lo que te estaba diciendo, pues eso, entonces empecé en la carrera con artistas jóvenes que además son bastante bien considerados actualmente, estaba por ejemplo el colectivo cabecero canceller, está Judith Bars, que también hace performance, estaba... esta... ¿cómo se llamaba? Luego vinieron artistas... así como a hacer un mes entero de talleres, en los que convivíamos con ellos y tal, entonces claro, era como un hervidero y... yo siempre fui bastante... movidita. Incluso cuando era pequeña ¿no? y... entonces claro, siempre me faltó un poco esa parte activa. Y me gusta mucho el trabajo de taller, pero... me faltaba ese contacto directo con el público ¿no? Y yo había hecho teatro en el instituto también, y tengo mucha vinculación con el mundo del teatro desde la escenografía, porque mi padre hacía escenografía. Sí, mi padre es arquitecto y diseñaba escenografías para... para el... bueno, el salón teatro de aquí, que hacía sus propias coordinaciones de teatro. Entonces siempre me llevaba a las escenografías, a las presentaciones de las obras y tal... porque yo me acuerdo que me apuntaba a un bombardeo siempre ¿no? Y entonces... claro, toda esa experiencia más corporal, y más espacial del arte, me pedía siempre el... el vincular el...el arte contemporáneo con... con obras que tuviesen que ver con el espacio y con el trabajo corporal ¿no? Entonces empecé sobre todo haciendo instalaciones por esa... por esa... por esa relación con la escenografía que tenía desde tan pequeña, ¿no? Y con el espacio... pero siempre eran instalaciones... o... casi siempre eran instalaciones que parecía más una escenografía que una instalación. Entonces eran como esos espacios congelados, donde podía ocurrir de todo... como congelados en... en un espacio que...nt... que contenía una vibración ¿no? Y entonces eh... entonces me especialicé en escenografía en la carrera, hice la... el itinerario curricular de escenografía, y entonces ahí ya, entre la iluminación, el espacio, y todo lo demás, pues eh... trabajé muchísimo la instalación. Pero bueno... claro lo importante fue que pude

contactar con Joaquín Ibarra que era parte de esa especialización en escenografía, que daba la... la... la asignatura de arte en acción...y... y el es psiquiatra además, no es... propio de bellas artes, él es psiquiatra. Entonces tenía un punto muy... nt... muy vinculado con el trabajo emocional pero sin ser un rollo así psicomágico ni nada parecido, sino... el aquí y el ahora ¿no? El sentir el aquí y el ahora. Y era precisamente ese aquí y ahora, lo que a mí me faltaba en el arte ¿no? Porque tú vas al museo, ves la obra y te queda muy poc...o sea... te llega como público, muy poquito de ese ahí y ahora. Te llega solo el objeto que creas ¿no? Del... del artista. y.. sí que tiene ese punto, porque está el gesto impreso en la pintura, o en la escultura... o el tiempo dedicado al artista está ahí impreso ahí en la obra... pero a mí me faltaba un poquito ese diálogo y esa conexión... inmediata no? Y uhm... también un poco... nt... esa ese... esas cosas que surgen y que no te esperas que pasen que son la respuesta del público. Y entonces eso crea unas atmósferas muy muy muy muy intensas y muy interesantes que fueron lo que me atrajo principalmente de la performance. Entonces ahí es cuando empecé a hilar y... bueno, al principio era... hacía cosas como... menos pensadas, en el sentido de que trabajaba más... bueno a nivel conceptual de cómo respondería el público y tal... y ahora me dedico más a tratar de exponer emociones... desde el cuerpo y desde la escenografía y trabajar con la respuesta del público. Es una respuesta pasiva, porque no no les pido que... intervengan en las performances, no, son más bien casi como representaciones teatrales, como un cuadro en movimiento digamos, pero... sí que vibro mucho con esa energía que se crea. Y a veces cambio incluso lo que tengo pensado hacer en función de lo que ocurre ¿no? De hecho una vez me pasó que... en una performance que se llamaba spiral movement, que consistía en que yo iba a estar sentada en una silla y... eh... iba a pelar manzanas, creo que unos. Creo que eran 10 kilos de manzanas verdes, y las iba a pelar hasta que me cubriese con todas las mondas, las piernas y... iba a colocarlas alrededor de la silla, eh... en el suelo... con la extensión de mi brazo vamos, a lo que me diese el brazo. Pero había una tía en el público eh... que no nos llevamos muy bien, de estas personas con las que te cruzas a veces y que son como un poco tóxicas y tal. Bueno pues como la tía estaba envidiosa o celosa o no sé, empezó a meterse delante de la cámara, a darle pataditas al trípode, a ponerme caritas desde el público y tal, entonces yo... yo ahí tuve que improvisar ¡claro! ¡Imagínate! como haces, o sea, cómo te enfrentas a alguien que te está boicoteando la representación ¿no? Sin tampoco salirte de... de la acción que estás realizando. Entonces lo que empecé a hacer fue eh... improvisar eh... trabajo actoral, con las emociones que a mí me estaba provocando la... lo que ella estaba haciendo, y trabajar con esa ansiedad que me estaba surgiendo ¿no? Y empecé a tirar las manzanas hacia el público. Algunas de las manzanas fueron bien recibidas por el público que se las empezaban a comer, incluso un



niño pequeño de tres añitos se empezó a comer la manzana también, y... después empecé a dejarlas rodar hacia... hacia esta chica. Como diciéndole “que te estoy viendo chavala, que estoy aquí, que te crees que no te veo y tal”. y... conseguí que parara, de darle pataditas al trípode, pero no por lo que yo estaba haciéndole de lanzarle las manzanas, sino, porque el niño pequeño, cuando vio que ella rechazaba con el pie las manzanas que yo le ofrecía, se levantó y le dijo ¡no! Que las manzanas son para comértelas”. Sabes ¿no? Entonces a ella le dio tal palo y tal que nunca más volvió a aparecer en ninguna de mis inauguraciones ni nada...

- ¡qué bueno!
- Que habían sido ya unas cuantas veces que había aparecido. Sí, entonces es así como un poco... absurdo como contado, pero en el momento... son como esos minimomentos absurdos que tienes pero que te alegran, que son como una especie de explosión ¿no? y... ehm.. es como solucionar un conflicto sin llegar a las manos, no sé cómo explicarte. Pero a través de la representación pues se pudo... se pudo... subsanar un problema y ya no volví a tener nunca conflictos con esta persona ¿no? Y gracias, precisamente a cómo interactuó el público, que fue recibir las manzanas con generosidad y tal, y el niño ese, que fue... primordial para que la... para que la performance tuviera su... tuviera su coña ¿no? Entonces eso lo que a mí... eso es lo que a mí me gusta, o sea, yo voy, hago mucho... trabajo previo antes de salir a escena digamos, para meterme en la emoción que quiero representar, y... y no lo hago desde un papel como lo puede hacer cualquier actor, sino que... eh... lo hago desde mi propia persona. eh... hice también una formación en Gestalt. Que la tengo ahora parada porque es muy cara y es muy... es muy difícil de llevar a nivel emocional y personal, pero la Gestalt es una terapia que unifica muchas... ehm... como muchas terapias diferentes ¿no? Y ehm... tiene mucho trabajo de cuerpo, mucho trabajo de respiración... mucha interacción con el grupo, lo que yo hice fue mucho trabajo en grupo durante un año, y entonces... ehm... te trae mucho a eso que te decía yo del aquí y el ahora, a las emociones del aquí y del ahora. Y entonces eso a mí eso me ayudó mucho a enfocar... el cómo trabajar a nivel escénico. Porque no es el representar nada, a mí lo que me interesa es abrir, mostrar y hacerlo como un desahogo que... no me deje enganchada a la herida digamos. Mostrar la herida pero no quedarme enganchada a ella ¿no? Y sin tampoco ser morbosos por ser morbosos de “mira qué pupa”, sino de “bueno yo tengo pupas igual que tú tienes pupas”. Y podemos dialogar sobre ellas ¿no? Y nada ahí... pues por una cosa de... de hablar de lo mío, pues que... todos los artistas tenemos un poco ese punto ¿no? De... en cierta manera un poco egocéntrico... pues también me alivió mucho el... la necesidad de hacerlo en el día a día. Quiero decir que... ya no doy el coñazo a mis amigos como igual podría hacer antes ¿no? ...

- de mira lo que pasa, mira lo que me pasa... y... y está muy guay porque... al final lo que acabé encontrando es que... cuando al final uno habla de los suyos, puede ser más universal. O sea, es como si por la parte, podríamos llegar al todo, porque no es que sintamos unos igual que otros, pero sí de forma similar. Al final el dolor, el miedo, la soledad, la tristeza, son sensaciones... que todos hemos sentido y que vamos a sentir ¿no? La frustración, la rabia... en fin, todas esas cuestiones. Y al fin y al cabo yo que... que es lo que perdemos mucho en esta sociedad ¿no? Con tanto movimiento compulsivo hacia el consumismo y hacia el figurar... entonces nos perdemos mucho eso... y yo creo que el arte gracias a la crisis en cierto modo, está volviendo a tocar... eso. Precisamente. Porque nos están quitando todo y lo único que no nos pueden quitar es... es esto ¿no? Uhm... no sé, poco más te puedo decir.
- Me has dicho un montón eh? bueno, hálame de los materiales que utilizas en las performances.
  - uhm... principalmente son cosas cotidianas. En muchos casos son... son... son cosas incluso de mi historia personal. O que hacen referencia a mi historia personal. La ropa que suelo llevar, o bien es una especie de uniforme negro, muelle, que no suma información a la performance, o si quiero que tenga cierta información, siempre trabajo con...con ropa que... que tiene que ver con la emoción que quiero transmitir. Por ejemplo, la última que... la última que hice así más oficial, porque... así en elemento de museo, en la diputación de Lugo, que se llamaba “Limpia y Pura”, y me pidieron que hiciera... nt... una performance en conmemoración al 25 de noviembre, en conmemoración a la violencia doméstica. Entonces hice una performance, en la que utilicé 10 palanganas, que llené con... con sangre de ternera. Entonces la ropa que llevaba era un camisón de mi madre, un camisón blanco de mi madre que además ella había heredado de... de alguien de la familia. Entonces esa carga familiar estaba impresa, aunque nadie sabía que era el camisón de mi familia, yo sí lo sabía y eso me ayudó a mí a personificar un poco en las mujeres de mi familia pues todo ese... toda esa... presión social que ha habido ¿no? De hecho la performance versaba un poco en eso de siempre estar limpia, bien peinada...atractiva, bien vestida... ta ta ta. Y entonces consistía en fregar todo el suelo, bueno, estaban todas las palanganas dispuestas en círculo, y con una esponja grande yo fregué todo el suelo con la sangre, de palangana en palangana, cubriendo todo el suelo que era mármol blanco, hasta quedarme encerrada dentro de ese círculo y entonces cuando ya me quedaba yo cercada por toda la sangre, empezaba ya a lavarme a mí misma con toda la sangre ¿no? Y ya por último me vacié una palangana encima. Y entonces fue como... pff.... súper espectacular y...bueno estaba iluminado así muy...con dos focos muy sencillitos, pero hacía una sensación así como muy teatral ¿no? Entonces fue muy potente por eso ¿no? Porque yo le estaba metiendo esa carga emocional...

a mí me ayudaba la... la carga escénica ¿no? Entonces eso, los objetos siempre tienen que ver un poquito con... con... con algo emocional para mí. nt... Aunque no esté hablando de algo que yo haya vivido, sí tiene algo que pueda sumarle ese contenido emocional para que yo pueda meterme. Por ejemplo, muchas veces escribo un relato o un breve texto que habla del personaje que yo voy a representar o, la emoción que yo quiero representar, y... a lo mejor son... son... metáforas. O sea, igual no son historias reales, pero siempre tienen algo, algo que... que tiene que ver con mi propia experiencia ¿no? Hay otra performance que hice que se titula “babel”, que construí con sillas que me fue prestando la gente, gente de... gente que participó en el proyecto que eran 35 personas, pues construí una torre, e iba improvisando una acción con cada silla ¿no? y... y eso surgió... de un recuerdo que yo tengo, de la abuela Esperanza, que era una...una abuela de mis primos, y que era una señora muy dulce muy dulce, pero que siempre estaba esperando. Esperanza esperaba. Entonces tenía muchas sillas diferentes, de todos los tipos, de tamaños y formas, viejas y nuevas y tal. Y las tenía así puestas a lo largo de toda una galería muy grande blanca, que tenía en su casa. Entonces esa imagen, a mí me quedaba muy... me quedó muy presente para esa sensación de la espera y para esas personas que...que nunca esperan con ella, que siempre está esperando que llenen esas sillas. Entonces esa sensación, sin ser Esperanza la historia de Babel, sí que la rescaté para... para realizar la pieza de Babel.

- ¿te sueles inspirar en... en historias sobre mujeres?
- Siempre.
- Siempre.
- Siempre, siempre. y... a veces hay algún personaje masculino en medio... o tal, pero siempre en historia de mujeres por lo que te decía antes, nt... no fue algo consciente que yo quisiera hacer de forma reivindicativa.. ni... ni nada, sino que... hombre, yo estaba hablando de lo mío y yo soy una mujer. Entonces no puedo hablar de... lo mío... si estoy representando un banquero, calvo... y con barriga. No puedo. Entonces como yo hablo desde mí, pues hablo desde lo que tengo más... presente en mi día a día, que es que soy una mujer, que soy una mujer luchadora, que tengo miedo, que tengo fobias, que tengo.. que tengo mis preocupaciones y mis... y mis... y mis cuestiones hacia esta sociedad y hacia cómo está montada. Entonces claro, inevitablemente, te llevas un poco a la parte esa de reivindicación social, lógicamente. Pero porque estoy hablando de lo que a mí me compete. Y al final es lo que compete a todas nosotras ¿no? Por lo menos... nt... no sé, yo creo que... si me tienen... si me preguntan si soy feminista, digo ¡sí!, sin duda. Pero creo más en la igualdad de otra manera, de... de... de la igualdad de... nt... no sé hay una cosa en el Facebook que es una chorrada, pero es una imagen que a mí me parece muy gráfica para eso, que es que la

igualdad no es la equidad, la equidad exacta. Porque tú le pones a un elefante, a un pez, a un mono y a un león un examen que es subirse a un árbol, que es el examen justo, igual y equitativo para todos, pero no... no lo pueden desarrollar de la misma manera. Entonces yo creo que la justicia y la igualdad se basan realmente en estudiar caso por caso, lo que necesita cada individuo, sea mujer, hombre o... o... o lo que sea vamos. Cada uno con sus circunstancias personales vamos. Y creo que es eso lo que tenemos que intentar trabajar para... para generar esa sociedad, leyes más abiertas que puedan permitirnos los estudios pormenorizados de cada caso, porque cada vida es un mundo. Y... eso sí, intentar una justicia y un... y ampararnos a todos tío, porque... efectivamente también creo que... para poder llegar a este idea de que sean leyes más equitativas o situaciones más equitativas, tenemos que empezar por... equilibrar un poco, tanto sueldos como.. como... uhm... este... bueno, el, el que confíen también en nuestro criterio...

- sí, las oportunidades...
- claro. Porque además, yo por la experiencia que tengo creo que nosotras somos bastante más eficaces pero solo por el mero echo de que lo hemos tenido que luchar más tiempo. Y entonces nos hemos adaptado a resolver las cosas mucho más... rápido y mucho más eficaz y muchas veces con mucha mejor base, pero... son tantas las... cosas que nos ponen por el medio que... normal que nos esté costando, pero bueno.
- Quería preguntarte... esto que me has dicho de... bueno ya me lo has dicho sí.
- Bueno pero puedo volver a contestarte eh?
- No, pero es que has estado ya hablando y yo te iba a preguntar cómo te influencia a ti la performance en tu vida personal y al revés, pero ya me lo has dicho con eso de que ya no tienes que hablar tanto con tus amigos sobre tus problemas y no sé qué...
- sí
- me gustaría saber también si has utilizado, bueno a parte de los vestidos, las palanganas... los objetos que utilizas, ¿utilizas alguna vez así objetos más femeninos? Bueno, femeninos... entre comillas me refiero, o sea más utilizados por las mujeres.
- Tipo tacones y...
- no. Es que yo no sé si... porque te ví etiquetada en una performance donde aparece por el suelo como pelo o hilo... o cuerda....
- sí, eso fue una performance mía sobre Penélope.
- ¡Ah sí! Esto.
- Pues fue una performance que hice varias veces... el tema femenino tú como...decías antes... lo... lo utilicé muchísimo no con objetos típicos que no considero femeninos, pues como son los tacones. Yo no considero por ejemplo los tacones, ni... ni los vestidos así apretados

femeninos, los considero incluso machistas. Lo que sí considero más femenino... y que podría estar... tanto en un cuerpo femenino como en un cuerpo masculino ¿no? Todos tenemos una parte masculina y una parte femenina ... entonces... me interesó muchísimo, muchísimo, muchísimo durante los últimos años además, en los últimos 10 años por lo menos, el uso del pelo, tanto en obra plástica como en performance no? Y la última, a la que tú te refieres, es una que se llama “Penélope tejedora de sueños”, que era una performance que rescataba el personaje de Penélope, eh... fue una serie que... tanto esa como... otras piezas que hice alrededor del tema de la espera. Entonces me gustaba mucho reutilizar personajes que existen en torno a eso pues para poder...eh... hacer conceptos que la gente comprendiese ¿no? De forma inmediata... entonces esa era una performance en la que... eh... un colega que es Alberto Guidarra, que es terapeuta Gestalt y es además... eh... hace música electrónica de esta que grabas con tu voz e improvisas en el... en el momento... la composición. Entonces él generó unos sonidos en función de lo que yo le dije que quería transmitir, y... generó unos sonidos, un tema musical digamos, para... acompañar a esa performance. ¿No? Que... que le añadía un ritmo, muy similar al ritmo del corazón ¿no? Entonces sonaba ese sonido, yo aparecía en escena, en escena estaba como un círculo de dos metros de diámetro de lana que estaba extendida por el suelo, lana sin devostar, incluso con... con trozos de... de toihos y de porquería... de la lana y olía a vellón de oveja. y... y con ese tono beige de la lana que tiene ¿no? Y yo iba completamente vestida de negro, con mi vestido largo, mi pelo suelto... y lo sojos remarcados también de negro, y entonces me introducía dentro de la... nt... dentro del círculo, me arrodillaba, empezaba entonces el sonido a acompañarme, y entonces yo con la cadencia del sonido... hacía unos movimientos repetitivos que era, hilar la lana, llevarla al pelo y trenzarla. Yo tengo el pelo casi hasta la cintura de largo, y... y... y entonces el contraste de mi pelo oscuro con la lana... pues... hacía un efecto visual muy potente, que además la lana al ser clarita... y...co... y además al trenzarla así a mano... pues tenía como... como una sensación de tentáculos o de... o de cordones umbilicales ¿no? Entonces era eso, una especie de Penélope, que con esa cadencia...se ataba a la espera. Y entonces al final, cuando terminaba la música, me arrancaba los... los mechones y me iba de escena no? y.... pues era un poco esa idea de la fuerza de Sansón y Dalila...la... del tejer, y la espera, del.... siempre tuve esta sensación desde pequeña de que el pelo es casi como una extensión de nosotros, y....uhm.... y de echo es muy fuerte pararse a analizar que en un cabello, un científico puede encontrar e incluso averiguar, muchísima información sobre tu vida personal, qué comes, qué has comido hace casi.. o sea, depende de lo largo de lo tengas, pero... qué has comido hace 10 años...

- ¿sí?

- Sí sí. O sea, yo ahora tengo el pelo por la cintura y.. nt... y... pues mira, más o menos los ocho últimos años se podría calcular... qué tipo de dieta has tenido, qué tipo de vida has tenido, cuándo han sido tus épocas más grandes de estrés... sí sí... es muy fuerte, es muy fuerte... si por ejemplo te has drogado hace unos años... eso en el pelo queda registrado a la altura de cuando te has drogado ¿sabes? y... pues... se podría llegar a determinar qué tipo de droga te has metido... entonces... esque es muy fuerte.
- Qué fuerte...
- y luego, a nivel emocional, por ejemplo, a mí lo que me pasa es que cuando yo estoy triste o estresada, el pelo como que se me desinfla. me... me pierde fuerza. En cambio, cuando estoy bien... o sea se pone así super espesa ¿no? Entonces... es como un espejo así como muy pontente... y es gracioso o curioso, el hecho de que además ha sido un potente afrodisíaco o considerado como muy sensual en todas las culturas, y... hay una corriente artística que lo ha presentado especialmente como un objeto de deseo, y conectado además con la imagen de deseo y de la muerte... que fueron los...los.... los prerrafaeli...no, los rafaelitas y los.... los.. ay por favor, Klimt y estos, que hahora no me sale... y... hay un cuadro además de Munch que hay una... el objeto de la mirada del cuadro es una mujer, justo en el medio y el pelo lo tiene muy largo así hacia abajo y el pelo se transforma en manos que la quieren atrapar. Y es.. bueno, hay mogollón de imágenes en torno al cabello que son muy potentes ¿no? Y al mismo tiempo...bueno... es algo que también usamos mucho para definirnos ¿no? Y también para mostrarnos al mundo... no sé qué iba a decir que tenía algo que ver... así de rollo emocional...y eso.
- ¿Y cómo te preparas tú la performance?
- Bueno, primero hay que pensar el tema no? y....y cuando me piden algo concreto además, lo llevo siempre a mi terreno, intento expresarme en ese terreno, e intento vincularlo y tal, pero casi nunca soy capaz de... hacer producto al uso digamos. Entonces siempre bebo de lo que quiero... transmitir. Y... expresar. Y entonces, claro rescato emociones que estoy manejando en ese momento ¿no? y... preparo pues... primero me viene siempre... una idea visual a la cabeza digamos... y luego le encuentro el por qué... eh... haciendo... o sea, no sé cómo explicarte... es como ver el resultado y luego voy hilando de dónde lo saco ¿no? Y ahí luego pulo... pues con bocetos luego pulo la... los asuntos técnicos de cómo puedo expresar mejor una cosa que otra, y cómo puede adaptarse mejor al espacio, sobre todo eso. Porque hay... para mí la performance tiene otro punto muy interesante que no dije antes, que es que no es una obra... estanca... sino que... se genera dentro de un espacio concreto. Y ese espacio concreto es parte de la obra. Porque es como si digamos la escenografía. Entonces no es lo mismo que haga... la de Penélope, por ejemplo la hice en dos sitios diferentes, y varié un

poquito, el cuándo se iba a desarrollar, porque el espacio era muy diferente. Una era una antigua cuba que estaba horadada dentro de un... de un... cimiento del museo, entonces era una especie de nicho y yo me tuve que meter como por una especie de hueco y la gente me veía desde arriba...

- uhm...
- y la otra vez la represente en una galería, en el típico cubo blanco, con el suelo blanco ¿con? Entonces... varía muchísimo... y... entonces claro, necesito ver el espacio, necesito ver la calidad de iluminación que nos puede ofrecer... y entonces en función de eso, a veces descarto incluso la performance que iba a hacer y busco otro tema que... se sirva mejor de.. del espacio que tengo que intervenir ¿no? Sobre todo porque si no es como hablarte... imagínate, estoy enamorada de ti ¿no? Y te lo quiero comentar mientras estás pensando en la lista de la compra y estamos en la compra... claro...está totalmente desubicado... hay que ubicar eso, lo que queremos transmitir... y darle el contexto necesario claro. Porque si no es como lo que te decía del súper, que tú no estás ni predispuesta a escuchar ni...
- sí, ni a sentir, ni...
- uhm... claro, entonces es muy importante. De hecho ahora me encargaron una nueva, que tengo que... terminar ahora el proyecto ahora cuando terminemos la entrevista, y también es por el 25N por la violencia doméstica... y... claro estoy así un poco dudosa, porque claro, me pidieron que fuera en una de las ciudades de.. me dieron así una lista larguísima, de la provincia de Pontevedra, entonces me han dado como más de 10 localizaciones diferentes, y ni siquiera me han puntualizado si hay una plaza... o una calle concreta de cada ciudad donde se pueda intervenir... Sé que somos 12 artistas, y que cada una irá a un... a un sitio, y entonces claro, estoy viéndomelas y deseándomelas para... adaptar una cosa que... que me sirva. Entonces le voy a echar morro y les voy a pedir un espacio en concreto...
- claro claro. Es que es una diferencia...
- colosal. Colosal. Porque yo ahora quiero hablar del peso, del camino, de la huella. Y claro, hacer eso en una... en la plaza de platerías de Santiago o hacerla en un mercado de abastos...
- no tiene nada que ver.
- Claro. Pero bueno... a ver si hay suerte...
- ¡qué bien.! ¿25 de noviembre?
- sí. eh... me voy a pedir creo... Villaacedo Deraousa o... ¿cuál era la otra?.. cerca del paseo marítimo... creo que era Cangas... o sea que... bueno, ya os confirmaré, como siempre.
- sí. tú a parte infórmame, porque por el Facebook a veces yo no me entero
- ya es que el Facebook al final es un arma de doble filo
- sí, porque al final salen tantas cosas que no... pero yo con esto... os lo digo a todos, que me

aviséis. Porque yo a lo mejor no me puedo trasladar, pero quizás tenga como dos días para poder ir...

- claro. Pero para esta como me dieron presupuesto voy a grabarla, que es algo que me falta mucho cuando hago performance. Hombre, para mí es importante la experiencia de hacerla y punto. O sea no...como si no tengo una foto de la pieza. Para mí... lo importante es hacerla pero bueno una foto quizás por eso de tener un recuerdo o representar visualmente lo que... bueno mi trayectoria. Pero sí reconozco que a la hora de pedir que se me pague o para concurso es muy importante tener este tipo de cosas. Entonces ahora me encuentro que una vez ya... estos últimos años que ya me tomé en serio mi profesión en sentido de... de documentar todas y tal, pues tengo documentación fotográfica de todas las que hice estos últimos años, pero hay un abismo ahí como de 5 o 6 años en los que no tengo documentada ninguna. Entonces es como... ¡dios mío! Entonces una de ellas... hubo un tiempo que tiré por un rollo de... de... cómo se llamaba... de... de acciones e intervenciones de pequeño formato. Que eran como instantáneas ¿no? Eran pim pam! Si la pillabas bien y si no también. Y entonces esa no las registré. Y tengo registradas de esos 5 o 6 años dos nada más. Una era que me metí en una... uhm... en una...en un a secadora, en una de esas... de esas laundrys que hay en Nueva York, porque me fui con una beca a N.Y. Entonces decidí que ya que estaba en Nueva York tenía que hacer algo allí ¿no? Y poner en mi curriculum que yo había hecho algo en N.Y. Tenía 23 años creo, o 24 y... entonces estaba en un momento muy coñero. Y estaba allí a las tantas de la mañana haciendo la típica colada neoyorkina y estaba pensando, tío esto es muy surrealista chaval. Entonces de esa tengo varias fotos que me hizo el colega que estaba allí con migo con el móvil. Ahí con la secadora y tal. Pero luego...la otra que tengo documentada es... es con una trenza de lana que había hecho para una instalación que la casa de Velázquez y medía 11 metros y la tenía guardada en mi casa, y era en plan ... qué cojones ahora yo ahora con la trenza esta...y tal, y entonces yo en ese momento vivía en... en ... porta de camiño en santiago de compostela, en un tercer piso... en... en una casita que... que... como que sobresalía com por delante del resto de las casas de esa calle, como una especie de torreón. Entonces yo cuando me levantaba de buen humor, y hacía sol y tal, tiraba la trenza por la ventana, en aquella época yo no tenía novio, y era el rollo ese de Rapuncel que está esperando a su... a su príncipe ¿no? Y esa la tengo documentada porque salió un día en el periódico. Un iluminao que pasaba por ahí le hizo coña... era periodista y la sacaron en el periódico. Entonces tengo las fotos de...
- que hizo el periodista...
- sí
- qué bueno. Es que es importante documentar.



- sí. bueno...nt.. tampoco me da mucha rabia. O sea, me da rabia en el sentido de que yo ahora si quiero pedir una beca y quiero demostrar que llevo todos estos 13 años haciendo.. pues que no tengo... para demostrarlo. Pero es lo único para lo que me da pena, porque el resto es lo que te decía antes. Al final... la performance es el... es el vivirlo en el momento ¿no? Y registrarlo es como... hacer un fake, como... o un engaño de alguna manera ¿no? Y además es que.... por muy bueno que sea el fotógrafo o el que te graba... es que hay cosas que no... que no se registran. Hay cosas imposibles, como el sonido que tú percibes desde donde estás haciendo la performance... el olor... eh... la temperatura... uhm... y cosas así muy sutiles pero que son súper importantes a la hora de... experimentarlo ¿no? Uhm... pero bueno... son ese tipo de cosas que... es lo que realmente mola de performance.
- Sí, claro. Lo de documentar es para luego poder... tener un documento para eso, para poder enseñar cuando quieres acceder a algo.
- Claro. Oye, ¿tú haces performance?
- Yo hice sí. Sí coincidimos en Cacabelos, hace un par de años. Pero ya no he vuelto hacer. Porque... no he vuelto a tener oportunidad. Yo hice tres acciones, y esas tres acciones las hice porque me las pidieron... pero sí que... sí que me pica. Tengo varias pensadas, es una necesidad ahí... que tengo.
- Pero... bueno claro. Depende también de... del tiempo que tengas o de... pero ya te digo. Si las puedes hacer, hazlas. No esperes a que te llamen.
- Sí, ya. Lo que pasa es que al final me he estado centrando en otras cosas como el doctorado, tal... y al final se te...
- bueno...
- sí. pues yo creo que ya está.
- Mira ¿necesitas fotos o videos o algo?
- Pues si me pasas links o algo te lo agradezco...

\*

**Belén Cueto**

**08/10/2015**

- Sí, tú además de la performance ¿haces piezas y tal? sí, ¿no?

- Yo piezas... realmente no. yo.... o sea lo que... generar... lo que se dice... algo objetual... rarísimamente. Además desde casi... estando en la facultad ya abandoné la objetualidad. Totalmente. O sea no fue... nunca ha sido nada de... las últimas piezas las debí hacer como en cuarto de carrera o así.
- Fíjate.
- no... pero además conscientemente. Hubo un momento en el que dije, ¡yo no quiero generar nada! en mi trabajo... más que lo que pueda ser el... momento... la situación...eh... y la sensación... el pensamiento... el debate que se pueda generar. Pero yo, pieza como tal, no hago.
- Y ¿por qué? Por qué empezaste a .. a...? o sea, ¿por qué querías ese no generar?
- ...pues... mi... no sé...nt... p... bueno, sí sé. Ehhhhhhmmmmmm....yo creo que hay varias razones por las que yo... eh... abandono el objeto. Lo primero porque...eh... me pareció que m...el objeto en sí me genera muchísima controversia y muchísima contradicción con mi discurso artístico. Porque mi discurso artístico tiene una...nt... como unas columnas vertebrales... nt... una de ellas pues... muy de la ecología... de...ehm... de... del sistema... o sea de crítica contra el sistema capitalista y de producción capitalista... del consumo, de cómo el consumo nos eh... en cierta manera... bueno, nos eh... bueno, sin cierta vamos, nos eh... nos, nos roba ¿no? La la... existencia, y nos programa... y nos ioniza la existencia ¿no? Entonces para mí, era muy conflictivo generar objetos, porque automáticamente, claro, se generaba mercado con ellos, se generaba... eh... se podía generar... nt... es como la forma ortodoxa de mercantilismo ¿no?
- Uhm, uhm
- entonces yo que sé. Por ejemplo yo me acuerdo en tercero de carrera, nuestro profesor siempre era, estaba muy enfocado con el circuito del arte, de cómo entrar en una galería, de cómo vender piezas, de como tal... y entonces yo ahí, en ese curso.. era como... mira yo..ni...sh... siempre le decía lo mismo, mira me gusta mucho todo lo que me explicas pero para mí es un conflicto que siempre... en el fondo es lo que se vende bien, lo que no se vende bien, lo que está teniendo éxito, lo que no está teniendo éxito... y a mí me... me parece que el arte no va por ahí. Entonces.. me acuerdo que ese fue el primer trabajo que hice, eh... le... nt... le propuse hacer... eh,... bueno pero es que me dijo, es que ... porque él me dijo, una obra de arte, en el momento en el que se hace ya empieza a tener... ya... ya puede ser especulativamente...o sea... se...se puede especular con ella eh... económicamente ¿no? Entonces... yo le dije, bueno pues yo voy a hacer un trabajo que no se pueda variar su valor económico. Entonces...eh... hice una intervención, que fue la primera vez que hice... intervenciones yo... yo hago intervenciones sobre papel moneda, y sobre monedas... es un

- objeto que utilizo mucho para trabajar... el dinero. El dinero como... como soporte en sí. y... el primer trabajo que hice con dinero, fue ese. que... lo que hice fue... nt... coger un montón de monedas que entonces eran de pesetas, de 100 pesetas, no sé si tú las llegaste a conocer...
- sí
  - y las... y a todas las puse un punto rojo, el punto rojo esos que ponen en... que ponen en las galería cuando vendes algo... nt... pues punto roj... lo hice con esmalte cerámico, rojo. Y entonces lo que hice fue cambiarlas en el economato de la facultad. Entonces cambié como... pero una burrada de dinero en... en bi... en... monedas de veinte duros. Con el... con el punto de vendido ¿no?
  - Uhm uhm
  - y... y bueno, así es como un poco... eh... yo... también es verdad que a mi tampoco me interesa mucho la forma de trabajo de... el taller, las horas y horas ahí de reflexión, de no sé qué.. o sea no... no tiene nada que ver con mi forma de trabajo. No tiene nada que ver con mi... con mi modus operandi, entonces... rápidamente me salí de ahí, o sea que sí es verdad que he hecho mucho grabado, mucha pintura, mucho dibujo en la facultad como ejercicios, pero ya en tercero empecé a... a rebotar de ahí ¿no? Y... luego también dio la casualidad que en cuarto yo me fui de Madrid porque pedí un Erasmus y me fui a Hamburgo y eso fue ya un poco como el disparate ¿no? Ya de ahí salió todo disparado... y... empecé ya a hacer intervenciones en la calle... a hacer instalaciones... ya fue como... nt... ya empecé a investigar con otras cosas y de otras maneras y ya no he vuelto a producir más... más piezas. Yo por ejemplo dibujo mucho como manera de pensamiento ¿no? Cuando estoy con ideas de algo, pues hago muchos dibujos para... como si fueran escenografías ¿no? Para intentar ver... ver la posible performance o la posible acción... como... nt... para ver. Porque si es verdad que eh... la visualidad sí está muy presente en mí, y es una manera de... reflexionar. Es mi manera de reflexionar. Viendo y con imágenes ¿no? Entonces el dibujo sí que lo utilizo mucho como forma de... de...discurrir.
  - Uhm uhm
  - para discurrir. Y para llegar a... a ideas y a... y generar... generar trabajos. Pero no como pieza final.
  - Uhm uhm. Háblame un poquillo cómo... o sea, qué es lo que te aporta a ti la performance, porqué la sigues practicando como disciplina, qué es lo que te atrae de ella...
  - pues mira por ejemplo, yo creo que una... así... de arranque... uhm... como... cr... yo creo que por ejemplo una de las cosas que me.. atrae de la performance como disciplina, es eh... lo difícil, lo difícil de poseerla, es imposible. Lo pos... lo imposible de... ehm... de intercambiarla, de... es algo que es personal e intransferible. Y eso me atrae mucho, sobre

todo respecto a la experiencia estética ¿no? que... eh... es necesario... eh... ose ah... eh... la performance obliga... no digo que otras... que otras... otras formas de arte...n...no. Pero la performance o sea, no te la pueden contar... no pueden... una fotografía, no vale de nada... un video... bueno.... bah... o sea, realmente, hay que... o sea, tienes que estar activo eh... frente a ella. Tienes que estar y tienes que estar activo. y... eso por ejemplo me interesa mucho. Luego por ejemplo me interesa mucho que... reivindique el... el aquí y el ahora, el nosotros... el... que que... que vuelva a eso ¿no? A esa parte... que cada vez está más... eh... terriblemente... eh... nt... secuestrada ¿no? En nuestras vidas... ¿no? Que está todo tan tan...guionizado, tan... protocolizado... que... de repente que... se... genere... un espacio... temporal, en el que... alguien está proponiendo... revisiones de... cómo se vive, cómo se plantean cosas... cómo se puede experimentar el... el tiempo de una... ¿no? Eso siempre me interesa mucho... me interesa... es como reconfigurarlo todo. O sea, ayer por ejemplo, ayer mismo, eh... estábamos.... eh... estoy metida en un grupo eh... sobre la participación, que estamos investigando sobre la participación. y.... y claro yo... nt, todo el tiempo... o sea la.... los grupos de investigación siempre se plantean con lecturas, con escrituras, con texto, texto, texto, y yo digo oye mirad, no. si queremos hablar sobre participación, si queremos investigar sobre participación, hay que... hacerlo. O sea, hay cosas que verdaderamente hay que hacerlas. Si no se hacen, siempre te quedas en la barrera. No no no no no... no sabes de lo que estás hablando.

- Uhm uhm
- nt... y... y... eso es lo que me gusta como arte de la acción y la performance. ¿No? Que... que que que... (balbucea) hay que hacerlo. O sea te... realmente... es eh... deja muy poco espacio... aunque también puede haberlo claro, como... todo. Porque todo lo tiene, el el... la comodidad ¿no? La comodidad, no no, que siempre va a haber un punto de riesgo, de... no saber qué va a ocurrir.... de... a mi me interesa mucho. Me interesa mucho.
- Uhm.. hálbame de la... de la relación que mantienes con el público que asiste a las performances.
- Pues por ejemplo para mí sí que el público es muy... siempre es muy importante. Porque realmente muchos de mis trabajos eh eh... el... o sea el... el... lo que haga el público interviene dentro del trabajo. Entonces, siempre es como...uhm... el no... uhm... a ver... osea no es ser yo la que estoy, digamos... transmitiendo algo, sino que estamos todos viviendo en ese momento, eso de esa manera. O sea, como que de repente hay un momento en el que estamos todos juntos, viviéndolo así. Entonces pues claro...es una horizontalidad en la que yo, formo parte igual que todos los demás. En un momento dado yo es que puedo ser como el interruptor... de puesta en marcha, pero... yo creo... a mí me gusta tener la

sensación que todos estamos en... en ello.

- Uhm uhm ¿tienes que prepararte antes de las performances? Me refiero a nivel emocional.
- ...nt... pues según qué performance. Hay algunas que s... que sí. Hay algunas que son muy muy intensas y sí que necesito... ehm... pero normalmente... o sea por ejemplo, cuando empecé a hacerlas, que ehm... por ejemplo hay un proceso muy gracioso .. yo ehm... yo empecé a hacer performances ya te digo... como en tercero o cuarto de carrera por ahí ¿no? Y cuando terminé la facultad, me apunté con un grupo de... artistas... no teníamos muy claro lo que queríamos hacer, pero teníamos muy claro qué era lo que no. A nosotros nos pilló... eh... Un Madrid... muy rancio, en la época de Álvarez del Manzano, no sé si tú... te acordarás de ese alcalde, pero era... vamos... lo más rancio que... la fase más rancia que ha tenido Madrid en... en... muchísimo tiempo. Y bueno, por ejemplo Matadero no existía, La Casa Encendida no existía... pero no existían, vamos ni siquiera estaban en proyecto. y... el tema alternativo pues era... uhm... o sea, la alternativa a lo que realmente estaba sucediendo en Madrid que era bastante.... nt... con excepciones... que siempre hay excepciones, pero... bastante terrible. Entonces nosotros pues queríamos hacer algo...como auto gestionado... que nosotros pudiéramos... realmente involucrarnos en todo el proceso creativo de producción... y... bueno, eh...generamos un grupo que se llamaba el circo interior que se llama ahora circo interior en bruto, alquilamos un local... y estuvimos trabajando así durante.... seis años, creo que cinco o seis años. El caso es que...nt... yo al principio lo pasaba muy mal...o sea, a mí el hecho de... claro, es que no sé... estás todo el rato trabajando y enseñar una obra es como la obra... el fondo es como una especie de uhm.... de protección entre el público y tú. Pero claro, cuando haces performances, es que eso desaparece, tú estás dando la cara. Tú estás ahí defen... defen... defendiendo... tu discurso y claro cuando al principio no tienes las cosas... tan... bueno tampoco es que ahora tenga las cosas mucho más claras pero en fin yo... eres mucho más inseguro, lo pasaba mal. Yo al principio por ejemplo, eh... con este grupo, mi personaje carácter era la mujer invisible, porque realmente... quería.... me costaba mucho ¿no? Pasaba desapercibida. Y... luego sin embargo en el tiempo pues vas... adqui...es que vas adquiriendo...uhm... ca... la práctica, la práctica que es una forma de... yo creo que es la forma de aprendizaje más potente, o sea te va dando... te va dando recursos ¿no? Para... y yo creo que ya hasta ahora disfruto. Yo tengo el nerviosismo de que quiero que salga muy bien... de que quiero que realmente se entienda lo que estoy proponiendo...y tal. Pero... ahora estoy en una fase de mucho disfrute claro. Y bueno... prepararme pues... prepararme en el sentido de quiero es...que...nt... soy muy... soy muy maniática..... muy manías en que... o sea todo perfecto. De aquí... todo lo que... todo lo pueda....uhm... creer que puedo llegar a necesitar.... pero.... pero bueno. Siempre está esa parte que sabes que está ahí... que... a ver

qué pasa.

- Claro. ¿cómo te planteas tú el tiempo, el espacio... el...todo eso cuando... cuando empiezas a pensar en la performance?
- Pues mira, el espacio casi siempre.... o sea los los los....los trabajos, sí es verdad que yo tengo como mi... mi.... mis ideas, y las cosas que quiero compartir...pero realmente...yo hago mucho site específico. ¿Sabes? Como cuando de repente me dicen oye Belén que... que queremos que hagas esto aquí. Pues por ejemplo... yo automáticamente todas mis ideas se van como... buscan esa forma de... en ese lugar... y en ese momento que va a ocurrir eso, qué contar, ¿no? Entonces.... sí que es verdad que intento... que todo tenga... o sea intento que todo tenga... que todo... funcione... en dirección a lo que quiero contar, lo más posible. Entonces por ejemplo... pues... nt... eh... si voy a trabajar eh... en la casa encendida y me va a pagar caja madrid, pues para mí ... que... uhm... que caja madrid me paga para un trabajo... requiere... u... una... una contestación ¿no? Y requiere una posición frente a eso. Entonces....es verdad, sí que sufrí de manera determinante lo que voy a hacer. En... un tipo de entorno así. o... a lo mejor otras veces pues.... ehhhhhh.....uhm.....me acuerdo que... por ejemplo... a... hacía tiempo... me invitaron a Granada a trabajar en el Museo de la memoria histórica, pues... dije... pues tengo clarísimo de lo que voy a hablar. Qué es lo que voy a hacer ¿no? O sea siempre con el mismo.... como... como que hay unos grandes bloques de planteamientos pero sí es verdad que el lugar y la gente para la que trabajo, para la que sé que voy a hacer ese trabajo ehm... digamos que terminan de... configurar esa... pieza. Esa... esa... esa situación.
- (pausa) uhm uhm... ¿cómo es el... esto de que estás realizando una pieza, y como no puedes controlarlo todo?... ehm... Bueno, ¿tú eso lo tienes en cuenta a la hora de pensar en la pieza cuando sabes que va a haber un público? ¿Dónde colocas al público? Entonces prevés que pueda haber algún tipo de intervención...
- yo... la verdad que si hay intervención, las hay. en... nooooo.....no me ha pasado nunca, que nadie venga a hacer algo que realmente digas... macho, que me... que esto se va, o sea, ¿sabes? Que realmente se está yendo...no es que se estropee, sino que es que se está yendo a un sitio que no tiene nada que ver con lo que estoy proponiendo ¿no? De hecho es que a mí nunca me ha pasado entonces... no... me puedo imaginar....yo.... con gente muy maja. Y he tenido mucha suerte en ese sentido... o sea... no....mira, por ejemplo, mira. La primera vez que yo hice una cosa en la calle, fue una cosa que se llamaba... eh... área de descanso. Entonces yo....lo que hacía era, en un espacio de... comercio increíble, como puede ser aquí la calle preciados, lo que hice fue darme... o sea hice publicidad de esta que reparten eh... algunas personas en las bocas del metro y tal, que si academia de no sé qué, que si ... bueno

pues yo me hice papeles en negro, completamente en negro y me dediqué a repartirlas no? o sea porque... un poco así de crítica, lo que significa la publicidad en un espacio público, eh.. la avalancha de información ¿no? Como estamos todo el rato sugestionados no tenemos realmente de espacios para poder meditar, reflexionar sobre lo que nos ocupa y sobre lo que nos rodea...bueno pues yo ese día, claro estaba nerviosísima, y...y... el... la primera persona a la que le di el... el panfleto, me dijo, vaya mierda! Y lo tiró al suelo delante de mis narices. Me quedé.... dije ostras... esto va... esto...esto va... esto va a ser... pero continué y...y... y sin embargo... o sea fue fantástico ¿no? O sea cada persona que paraba... ay pues sí, oye ahora que lo dices... claro porque la gente ¿y esto que es? ¿No? O sea el papel en negro, la gente está esperándose el chorro de turno de... a ver qué... a ver que me quieres... de a ver qué me quieres vender ahora (riendo) ¿no? Digo no... simplemente pues es... un panfleto en negro para descansar. Es un área de descanso. Cómo se generaba eso ¿no? Pero el primero... me lo tiró al suelo, me dijo vaya mierda.... entonces... pues nada, tienes que un poco... de... bueno, pues con este ha salido mal vamos a continuar ¿no? Pero... uhm... realm...uhm... no sé... eh... tampoco... tampoco me ha pasado nunca de situaciones en las que se haya ido mucho mucho el tema. Pues sí, intervienen... o a lo mejor no participan... las cosas no terminan a lo mejor de funcionar como se quería... pero bueno... siempre...también hay veces que las cosas... nt.. tú.... esto... esto se está...nt... yendo mucho, pero sale algo, que también te vale o que también... ¿sabes? O sea que realmente... no te puedo tampoco decir... uh... no puedo hablar de eso porque realmente nunca me ha pasado de decir, bueno, es que realmente es...ha ha... esto ha sido... eh... eh... el... eh... o sea, todo lal revés. Todo al revés.

- ¿y cómo gestionas tú ...? bueno, porque hay dos tipos de performances no? Hay gente que... yo no sé si tú alguna vez te has inflingido algún tipo de.. de daño o lesión, pero a nivel emocional, el momento del miedo, no es igual, pero bueno, para mí están relacionados. Los momentos así de miedo, de miedo a perder el control de la performance, de sentirte expuesta... todos esos sentimientos que en principio no son positivos, pero que son parte de la performance y aún así tú sigues repitiendo. O sea sigues volviendo a hacer una performance.
- Vale, es que esos sentimientos... fuertes, pero no son dañinos.
- Claro entonces...
- o bueno, al menos para mí no lo son. Para mí no son dañinos. yo... eh... vamos, que yo respeto mucho... pero yo por ejemplo el tema de... uhm.. el cuerpo para mí, o sea... yo... no lo soporto. O sea yo no... no... no soporto ni verlo... vamos hacerlo para mí.... ni de coña me hago yo ni una herida ni... nada. O sea no. No no no no no. Para mí el cuerpo es un santuario es mi.... mi santuario, mi...no...yo... nt. No, o sea es cuidado...es todo lo contrario. Y... los

sentimientos de los que tú hablas, el miedo... el tal, pues es que.... todo lo desconocido, o cualquier cosa que quieras plantear si realmente te importa, siempre conlleva... un sentimiento de... ¡ostras! ¡Que me la pego! Pero.... bueno es lo mismo... hay muchas situaciones en la vida que también... son así y yo creo que no son dañinas, no son dañinas. Son situaciones en las que claro, son situaciones muuuy fuertes, pero que son... de crecimiento.... y son de expansión ¿no? Al fin y al cabo. Que rompen barreras, que pierdes tu... espacio de confort, lo que ya conoces... no te encuentras bien... y también es una manera de... redefinirte, de redescubrirte, de ver hasta qué punto eres capaz....o sea, en el fondo te pondera, te hace más fuerte y te hace más poderoso porque.... demuestra pues que bueno, cosas que tú pensabas que... yo eso por ejemplo, para mí la performance ha sido... muy importante, porque muchas cosas que yo vamos... tú me dices a mí hace... pues no sé hace.... 15 o 20 años, que yo iba a hacer esto y aquello y lo de más allá y yo no no no! Y... y sin embargo... m... las hacer, y no solo las haces, sino que descubres en tí cosas que decías tú, pues si no llego a hacer esto, no sé que yo soy capaz y que tengo yo esto dentro para poder hacerlo. Pues sí que....nt... yooo.... creo que la... nt... la línea para mí está en el daño. Más que lo fuerte que pueda ser el... la situación o el sentimiento ¿no? Hay cosas que te dañan, hay cosas que te dañan. Y yo es ahí donde creo que paro. Automáticamente. Y cualquier... cualquier cosa que para mí sea... física de....daño.... porque yo por ejemplo o sea una performance que hago es que me hecho 50 kilos de tierra encima. O sea que tiene tela. Eso es una experiencia... fuerte fuerte fuerte, pero para mí no es dañina. Yo no siento que mi cuerpo sufra con eso, o sea, no... como si fuera negativamente hablando.

- Sí sí
- es una... experienciaaaaa... fortísima... pero yo no me daño con ello. y... creo que para mí ese es el... la... la línea de separación. Yo no es que... o sea, yo todo este tema... de pegarse y de cortarse y... y de pincharse.... no puedo, o sea, soy anti anti anti. Total. no. bueno, cada uno tiene su...
- claro claro
- es verdad que he visto cosas que me han dejado sin aliento, pero no pue... no puedo con ello.
- Uhm uhm.... y ya como última pregunta... como mujer, o sea, ya no hablo de una reivindicación feminista o tal. Me interesa más tú como mujer, en tu vida diaria, y en la performance ya que es tu disciplina, uhm... ¿cómo te lo planteas? ¿ves que eso afecta a las piezas que tú...
- totalmente
- generas? o...
- es que aunque no quieras hablar del tema, el hecho de ser mujer, ya es que... estás...



planteando... que... lo que pasa es que también eso es algo que hay que experimentar. O sea... ser mujer, y hacer ciertas cosas... pues todavía a día de hoy es... vamos a dejarlo en raro. Ya no voy a decir ni siquiera... ah... raro. No se entiende que una mujer haga ciert... según qué cosas ¿no? Y... yo creo que simplemente el hecho de hacerlas ya marca una posición. De cómo tú... te adueñas de tu vida, de tu trabajo... de tu cuerpo, de tu imagen, de tu imagen... de la... imagen de la mujer ¿no? O sea es que es...es... yo... me supera lo...todo.... en la web no salen más que tetonas y... y...y... y chicas que nada más que parecen coños andantes, perdona por la expresión pero es terrorífico ¿no? la... el lugar en el que te quiere poner el mundo en el que vivimos. Entonces yo creo que simplemente, aunque tu obra sea aaajena... o sea tú imagínate que consigues, consigues... hacer algo ajeno al discurso feminista, cosa que a mí me parece imposible... o sea yo creo que... si tú crees en una... o sea... a mí es que ya hasta me parece algo... o sea si tú quieres ser una buena persona tienes que ser feminista. Porque es que no hay otra. No ser feminista implica ser un capullo. O una capulla. Lo digo... per... perdón, pero es verdad, o sea... porque entonces me estás diciendo que no todas las personas somos iguales... y que no tenemos los mismos derechos, ni tenemos ola misma... derechos a disfrutar de la vida y... a ser dueños de nosotros mismos... de nuestras vidas, de nuestros cuerpos, de nuestro... cabeza.. entonces, a mí eso me parece que es... está mal.

- Uhm uhm
- pero ya el hecho de... eh... consiguiendo sacar eso de tu trabajo, de ahí... que es algo casi imposible pero... eh... el simple echo de hacerlo... es un... es un... es un posicionamiento que en esta sociedad en la que vivimos todavía es... uhm..... violento. Para según qué personas. Y y... les genera... rechazo. Y todavía no tienes, por decirlo así entre comillas, el permiso de la sociedad para hacerlo, es como.... “uhm... uhm...bad girl”, “naughty naughty”, estás siendo mala ¿sabes?
- Uhm
- uhm
- o sea tú sí te sientes ahí con cierta... responsabilidad.
- eh... yo sí, a parte t...también ten en cuenta que... mira yo soy profesora desde hace... eh... 15 años o así. Y con el tiempo... claro, ser profesor te... te pone rápidamente... en la evidencia de la importancia de los modelos ¿no? Aunque tú no... aunque tú quieras pasar de ello, tú eres un modelo. Y la importancia de según qué cosas dices, según qué cosas haces, según qué actitudes tienes, según, eh... eh....es... ¡importantísimo! Es importantísimo. y... en el momento en el que tienes cualquier...cualquier oportunidad de decisión, aunque sea muy pequeñita, hacer las cosas de una manera o de otra... marca una diferencia radical. ¡Radical!

Aunque sea una nimiedad, una tontería... si tú estás ignorando... no es que esto no lo voy a hacer así... yo lo quiero hacer de esta manera. Pero si es lo mismo.... ah bueno pues como es lo mismo, pues vamos a hacerlo como lo digo yo.

- Uhm uhm
- ya que es lo mismo ¿no? No pero es que bla bla bla... bueno pues... vamos a ver. Entonces por qué no se puede... o sea, sí que es verdad que el...la... eh... la forma de estar y la forma de vivir y de ser eh... ya en sí, es un posicionamiento y un discurso, tiene... tú estás generando un discurso con eso. O sea que... y siendo mujer... yo creo que... yo tengo ahora mismo 45 años... y... vamos, es que yo creo que es casi de... obli... de obligatorio. Lo guay sería que esto fuera... voluntario, pero yo creo que es casi obligatorio ya. Voluntario implicaría que... no hace falta ¿no? Pero es sí lo hace... sí hace mucha falta.

**Lucía Peirot Lloret**

**22/03/2016**

- Bueno, pues a ver, me gustaría que me contaras un poco... cuándo es el primer contacto con la performance que tienes tú, o sea, cuándo conoces la performance, eh... cómo empiezas a practicarla, porqué, qué es lo que te engancha...
- Pues... nada, yo conocí el arte de acción porque... yo estudiaba Bellas Artes en la facultad San Carlos de Valencia, hace ya... más de 25 años.... muchos años accionando, y cuando estaba en tercero en la facultad, antes teníamos un plan de estudios diferente, hombre... tú podías elegir pocas especialidades. Una de ellas era la pintura y otra era la restauración. Yo hice esas dos especialidades, pero... tenía unos amigos en la facultad, que me hablaron de una asignatura que tenían que en pintura que era... performance y que la impartía Bartolomé Fernando. Entonces yo... me matriculé también en pintura... y ahí descubrí el arte de acción con Bartolomé Fernando con quien después de más de 25 años sigo manteniendo una buena amistad... y desde entonces no he dejado de.... de hacer arte de acción. Sí que es cierto que ha habido un periodo estos últimos años en el que no he realizado arte de acción, no lo ejercité, aunque sí pensé arte de acción que no es tan interesante como ejecutarlo, pero fue por cuestiones familiares. Es la época que coincidió con el nacimiento de mi hijo y

postnacimiento. Y no... bueno, cada uno tiene lo suyo ¿no? Es un periodo en el que yo realmente no.... no accioné, no realicé arte de acción, pero sí pensé arte de acción. Y el pensamiento es..... he trabajado en diferentes... a raíz, a raíz de trabajar en la asignatura de performance en la facultad, que era muy curioso porque no se llamaba performance, en ese momento no lo podía cambiar... lo que es la denominación de la asignatura, y tenía la denominación de restauración de obras de arte ... y que era algo totalmente contrario no? Que no era como observativo del patrimonio ¿no? Por otra parte era una asignatura que también tenía que ver con otra asignatura que estaba yo haciendo en bellas artes. Pero bueno, trabajé muchos años con Bartolomé, con Elovíar... se formó un grupo de arte de acción que se denominó Anca, donde estábamos un grupo comprometido de gente que después de los 80 que pensábamos que era posible hacer otra cosa diferente, además coincidía con...esa maldita época donde se vivió el boom del mercado del arte, donde había ciertos valores que veías que se habían perdido, como está pasando ahora ¿no? Se disolvió, se disolvió en unos años la asociación, pero cada uno de nosotros trabajó por su lado aunque puntualmente nos reuníamos para hacer cosas, era la época también, los años 80 donde nos apuntábamos para asistir a festivales...y todos nosotros hemos seguido manteniendo, a parte de una amistad, hemos trabajado juntos. Bueno, la cuestión es que nosotros seguimos trabajando, igual que Bartolomé sigue trabajando y yo... para que por fin la asignatura se convirtiera en una asignatura reglada dentro del departamento de escultura, y que los alumnos lo tienen en su proyecto curricular siendo una asignatura a la que pueden optar. Esos fueron mis inicios en el arte de acción, que trabajaba o bien conjuntamente, o bien individualmente, dependía un poco de la acción que yo quería hacer. A veces hacíamos acciones en grupo o acciones individuales, pero no solo en el campo de la performance, también trabajábamos mucho el campo de la poesía visual, también el terreno del diseño, revistas, carpetas... para mí muy divertidas. Y bueno, posteriormente, después de unos años de no tener contacto con el arte de acción más que de pensamiento como te he dicho, o sea, del no accionar directamente, pues se me ocurrió la idea de realizar, después de muchos años en Valencia, un encuentro de arte de acción, y... lo presenté a una entidad cultural valenciana, que me lo aceptó. Y entonces para que me ayudasen, me puse en contacto con Bartolomé porque él siempre tiene ahí como una generación de alumnos predispuestos y trabajadores y buenos. Entonces él ya tenía una asociación que se unió a mi proyecto y tuvimos esto durante 3 años con una programación mensual con tres perfiles de participantes. Eran, todos los sábados primeros del mes realizábamos un encuentro de arte de acción que había un performer extranjero, un performer o un grupo que yo denomino siempre, uno valenciano y uno de la... península ibérica. Estaba muy bien porque

conseguíamos hacer una especie de red entre los diferentes performers y otros grupos como AcciónMad.... y esto funcionó muy bien hasta que en valencia, que tenemos muchos conflictos por el PP podrido y corrupto ¿no? Nos puso una multa... entonces dejamos de trabajar en ese proyecto, se quedó ahí... permanentemente en stand by. Ahora las cuestiones políticas han cambiado un poco en nuestro territorio, sí es verdad que estoy renegociando. Y... he seguido trabajando siempre... pero... por ejemplo el viernes pasado organicé una jornada dadaísta. y... estuvo muy bien, participó un montón de gente y me pareció un encuentro muy agradable en el que estuvimos muy a gusto... yo siempre he trabajado con la acción, aunque tuve esta época de no accionismo directo, nunca he abandonado el trabajo del arte de acción.

- Uhm... pero me interesa saber qué es lo que a ti te enganchó. O sea, porque hay gente que prueba la performance y no.... qué es lo que a ti te enganchó, que al probarla en la asignatura dijiste, ¿quiero seguir?
- Ahá... vamos a ver... cuando descubres algo que es real como la vida y descubres que hay algo más interesante, que la vida es tan interesante como el arte, cuando descubres estas cosas es cuando te das cuenta que tienes que cambiar tu método de trabajo. Normalmente las enseñanzas regladas carecen de... carecen de vida. Enseñan al alumno a teorizar sobre algo que ya ha pasado, pero no le enseñan a convivir con algo que existe, y la vida es real, y la existencia es real. No vivimos en un sueño permanente, o a lo mejor sí vivimos en un sueño permanente. Y eso fue lo que me hizo que yo descubriese y que me gustara el arte de acción. Porque no empezamos a estudiar me preguntaba yo en bellas artes, ¿por qué tengo que aprender yo la prehistoria? Estamos aún estudiando la prehistoria, ¿qué pasa? Que estamos siempre recuperando el pasado pero nunca llegamos al presente. Y el presente es muy interesante ¿no? Y hay un profesor, que me habla de otro tipo de arte, que no es el arte clasificado que llega hasta el impresionismo que es lo que siempre vemos, las vanguardias... ¿no? Y entonces pues... es que esto es la vida... por qué no aprendemos del presente y vamos en recesión... salvo que siempre puedo recurrir a esa documentación que existe que está sumamente documentado todo hasta el impresionismo... pero, por qué no lo hacemos al revés, desde que hoy lo que se ha hecho hacia atrás... eso es lo que lo hacía interesante, esa predisposición a hacer de la vida un comportamiento artístico. Y eso me parecía brutal, porque hay muchas maneras de afrontar el día a día, de afrontar la realidad y si tú desde un planteamiento artístico adoptas... adoptas formas artísticas y... actúas de otra manera, aceptas las cosas de otra manera. Estudias las vanguardias, pero luego con el fluxus me pareció brutal... y fíjate que yo realizo un trabajo un poco complicado porque yo nunca he abandonado mi trabajo plástico, denominémoslo plástico cuando se interviene sobre una

superficie porque lo que a mí realmente me interesa más que la acción, me interesa el proceso de la acción. Y yo con mi formación, o malformación, recurro mucho a los procesos plásticos y cuando preparo una acción, dependiendo de la que sea, recurro a las formas, recurro a los volúmenes, recurro a los.... y con todo esto, realmente es una obra plástica que da un resultado que es la acción. Yo le doy importancia a las cosas, necesito tocarlas, necesito comprobarlas... tiene su momento, su tiempo... es una acción. Porque yo lo que necesito es pensar en la acción y hay ocasiones que la acción es simplemente un registro sonoro, porque trabajo mucho con la voz, el sonido como una herramienta de trabajo pero... no es una cuestión de que tú plantees una acción y esa acción queda relegada al pensamiento, para mí es muy importante saber ¿por qué?... por ejemplo, utilizo por otro lado mucho el alimento. Sí, recurro mucho a la harina, las cebollas... entonces... agua... que tiene doble vertiente, la retroalimentación con el cuerpo... me parece... me parece siempre interesante, por eso en la mayoría de mis acciones trabajo siempre con alimentos.

- Sí, yo te iba a preguntar porque los objetos que utilizas son cotidianos, o sea lo que he visto yo, la harina, la cebolla, la batidora...
- eh... sí, son cotidianos evidentemente, pero es lo que hablábamos antes, todo lo que está en tu entorno es parte de tu vida, forma parte de tu vida, son herramientas ... es importante porque la herramienta de trabajo no es una escultura propiamente dicha, puede serlo, pero... esos elementos que yo utilizo los puedo utilizar en cualquier sitio, los puedo encontrar en cualquier sitio, no me interesa que sean elementos propiamente creados, en algún momento sí eh?, pero uhm... no me interesa que sean elementos propiamente creados para... una acción determinada. Lo que me interesa es lo factible que resulta poder hacer una acción en cierto sitio, con un objeto que sea el mismo, o que cambie el diseño, o que cambie el color qué más da. Te remito a Fluxus, a Dadá... que son mis influencias... ¿no? Como mi herencia. Pero es que realmente yo me siento a gusto trabajando con estos objetos. Una cuchara, la harina, los platos... los huevos... y también sobre todo con mi cuerpo, la voz... el sonido que produzco con mi cuerpo. En las últimas acciones meto otro elemento que yo preparo, pero no es un elemento que tenga una característica específicamente estética. Son elementos que yo elaboro como unos carteles, o... un texto... que no importa, se podría hacer en otro sitio también. En caso de que lo perdiera, sería factible reelaborar ese elemento necesario para la acción, porque no importa el elemento, importa la acción. No sé si me entiendes...
- sí sí sí. Pero los elementos que me estás contando son elementos domésticos
- claro. Eso es lo interesante,
- claro, claro. Pero... ¿tienen que ver con cómo te relacionas tú con los objetos como mujer? O crees que son objetos...

- a ver... vamos a ver, evidentemente soy mujer y si soy mujer tiene unas connotaciones específicas.
- Claro
- por supuesto, que las acciones mías no serían mías si yo no fuera mujer, evidentemente. Y que los objetos con los que yo me relaciono tienen una connotación, llamémosla feminista, porque yo soy feminista, evidentemente. Y definiendo la condición de mujer y a la mujer por encima de todo. Por supuesto que sí, soy feminista, pero bueno, eso ya las feministas no entendemos. Evidentemente los recursos que yo tengo...son recursos que están relacionados conmigo, pero fíjate, yo no uso un aspirador. Para limpiar. Me interesa alimentarme. Me interesa alimentarme, y el alimento puede ser de muchas maneras. Hay quien utiliza un libro, hay quien utiliza las palabras, yo también utilizo las palabras para alimentarme, cuando realizo una acción fonética, utilizo las palabras. Entonces eh...no sé... uhm.... yo no lo.... uhm... yo nunca lo digo, porque creo que ese concepto está implícito en la forma de trabajar. Nunca recorro a denominarlo de esa manera, porque quien eh... quien ve una acción mía, entiende perfectamente.... puede entender lo que quiera, o sea, pero sí es cierto que... utilizo recursos que están relacionados con la alimentación.
- Y cuéntame un poquillo la relación que tienes con el público. Cómo crees que te influye a tí a la hora de realizar una performance... Sobre todo el... sí. Bueno, primero esto, sí.
- Bueno, es que el público... el público hace lo que quiere. Tú no lo haces para que quede bonito...
- no no, pero yo me refiero a la relación que tienes con él, cómo te influye a ti a lo largo de... a lo largo de una acción, por ejemplo.
- Pues ehm... vamos a ver... yo creo que no me influye. A ver, no es que no me influya... Lo interesante de la acción... lo interesante de acciona... no es que el público te influya, es que el público reaccione. ¿Vale? ... eh....no creo, que el público.... considere que yo tenga que estar pendiente de una reacción. ¿Vale? ... yo creo que cuando hago una acción, yo hago una acción y estoy dentro de mi acción ... no estoy pendiente de si alguien se mueve, de si alguien sale, de si alguien entra, me da exactamente igual. Quien diga que esto lo hace, para un público determinado... bueno... pues ojala sea el público amplio, ójala cuanta más diversidad de grupos que lleguen a ver una acción... ójala... porque es mejor, es mejor porque hay diferentes opiniones, diferentes interrelaciones y diferentes puntos de vista. Lo más interesante es que esto hace reaccionar a grupos completamente diferentes. A mí que el público reaccione de una u otra manera... creo que nunca he percibido cómo reacciona el público. Tú puedes percibir o ser medianamente consciente de que tu acción les ha gustado o no les ha gustado, pero mi pretensión no es que a todo el mundo le guste, mi pretensión no es

que mi acción les parezca bien o mal, que acciono bien o mal, o hago una acción y cada uno que escoja lo que quiera. Me parece muy interesante trabajar en la calle, he realizado maniobras diversas, he realizado muchas obras con mujeres el día de la mujer, como comprobarás que estoy ahí como muy vinculada al periodismo. Me interesa siempre eh... que la gente vea otras cosas, o utilizo la maniobra como... no de protesta sino como una forma de hacer un cambio. Como por ejemplo en los años 90 en un concurso en la comunidad valenciana, y... me presenté yo a mí misma como obra de arte. Claro, el revuelo fue tremendo, siempre he estado muy comprometida... con lo que me rodea ¿no? Eso es para mí la vida y eso es dadá... y eso es Fluxus.

- Y... luego a ver... ya casi como última pregunta... me gustaría que me hablastes un poco del dolor.
- ¿del dolor?
- Sí, entendiendo también como dolor como vergüenza, incomodidad... el dolor o el... ¿sabes cuando realizas una performance?, hay gente que se daña físicamente durante la performance, pero también hay gente que utiliza elementos que aunque no le ... que aunque no les dañe físicamente pues... hay gente que yo que sé... por ejemplo tú apareces envuelta en plástico, o sea, son posiciones de discomfort...
- ya. pero mira...eh... el dolor no solo es físico.
- Uhm uhm... por eso quiero que me hables un poco
- el dolor, también es mental. Pero... cuando yo me planteo una acción, realizar una acción... desarrollarla... no pienso en el dolor. Nunca, jamás pienso en lo que puede afectarle a mi cuerpo el uso determinado de un objeto en una acción. Y sí que realizo acciones en las que hay, hay violencia sobre... sobre el cuerpo. Pero durante la acción yo no soy consciente de ese dolor. No me preguntes porqué... porque yo no me doy cuenta. Mira recuerdo una acción que realicé en los 90 en la que tenía tela sobre todo el cuerpo... pero yo nunca fui consciente de ese dolor hasta que la acción no había acabado. Pero tampoco... no es una cuestión que me interese, yo no me lo planteo. El dolor... es la vida misma. El dolor es mental, es físico... no es algo que predetermina... no es algo que yo vaya a buscar. Yo no realizo una acción donde la pretensión de la misma acción sea... eh... cortarme, por ejemplo. No me interesa... no me interesa... porque es demasiado evidente. Por otro lado, yo trabajo mucho el concepto del absurdo. Es absurdo pelar 100 kilos de cebollas. Pero... pelar 100 kilos de cebollas sin llorar mientras las pelas, es una pretensión que yo consigo en la acción. Porque no lloro. Recuerdo los fotógrafos que vinieron a hacer fotos que no podían parar y me decían “cómo tú no lloras”. Bueno... también creo que es una toma de consciencia de lo que tú quieres hacer y ahí actúas con un control sobre tu cuerpo. Porque realmente

determinas que la herramienta de trabajo es determinada y el control que tienes sobre ella, en mi caso, es el control sobre mi cuerpo. Y las acciones, son acciones cotidianas, pelar, comer.... no sé si te he contestado a la pregunta.

- Sí sí. Más o menos. Porque me estás hablando...porque yo ya sé que no eliges el dolor como algo... me refiero central ¿sabes? Pero cómo lo gestionas?
- ¿el dolor se gestiona? Te pregunto.
- Uhm... tú me estás diciendo que gestionas el control.
- Pues sí.... pues gestiono el control de una reacción. Pero el dolor lo puedo seguir teniendo.
- Sí, pero porqué eliges, a pesar de que por ejemplo tú puedas realizar una performance... me refiero, la primera vez que realizas una performance en la que sientes dolor, discomfort, dolor emocional... podrias dejar de hacerlo en ese momento, decir, no voy a repetir algo en lo que yo me encuentre tan... me encuentre incómoda. Qué es lo que a tí te hace volver a repetirlo.
- ¿volver a repetir la acción?
- No esa acción, otra acción en la que sabes que vas a volver a gestionar todo eso.
- ... a ver.... mis acciones reflejan mucho mi vida. ¿Vale? Yo considero... y la gente que me rodea que mi vida no es fácil. Bastante agradable, no es una vida placentera... yo creo que todo lo que yo hago tiene que ver en relación directa con lo vivido, con lo pensado y con lo accionado. Y aquí cambio la palabra accionar, por hacer ¿vale? Es como... estar en un... hacer presente¿ no? Entonces... como todo está relacionado con mi vida... tienes fases que pueden ser más o menos dolorosas... inconscientemente... me apropio... de esas vivencias pero... no son.... transcendidas a dramáticas. Porque mi reacción es la utilización del absurdo, y del absurdo con sentido del humor. ¿Vale? Entonces... nunca me planteo eso... porque yo tomo y hago. Nunca me planteo lo que tú me estás diciendo. Pero, si luego si yo visiono... algunos videos... de diferentes acciones en un tiempo comprendido... en una franja de tiempo comprendido entre eh... 5 años... sí es plausible... un dolor. Pero ese dolor... es paralelo si le quieres llamar a un trayecto biográfico si quieres... y quien viva cerca de mí... quizás sí que puede ver esto, pero quien vive alejado y desconozca mi vida... puede pensar que yo estoy realizando un trabajo ... no es un dolor consciente. Es el dolor del pensamiento, el dolor de reacción... es que no sé bien cómo explicarte...
- no no, me lo has explicado fenomenal.
- Es que tampoco me interesa... tampoco me interesa pensar y repensar en.... el concepto.... de dolor y el concepto feminista de una acción por supuesto yo realizo una serie de acciones y mi condición como mujer las realizo de una manera determinada, pero yo eso no lo relaciono.... porque yo ya sé que definiendo ciertas cosas por encima de todo como mujer. No



estoy pensando que yo voy a preparar una acción feminista... es que yo soy feminista. ¿Sabes? Es que tú eres tan joven... y como yo soy muy mayor pues claro, he tenido que defender cosas que a lo mejor a tí ya te han venido dadas. Y hm.... no tienen por qué olvidarse esas cosas, pero yo creo que son intrínsecas a mi propia forma de ser. No me las cuestiono nunca. Porque yo soy una mujer y pienso como una mujer. Por supuesto que soy feminista, porque, cómo no voy a ser feminista si soy mujer y sé que hay más mujeres como yo. Pero eso no hace que yo planifique mi trabajo como feminista. Me pueden clasificar como... me da absolutamente igual. Porque el fin de una acción es el ejecutar esa... acción. O pensarla.

**Isabel G Mondragón**

**24/03/2016**

- a ver... pues primero lo que quiero que me cuentes es tu primera experiencia con la performance. Cómo te encuentras tú de frente con la performance, cómo la descubres.
- Vale, eh.... no descubrí la performance en un primer encuentro... performance propiamente dicha. Sino... el teatro experimental. En... un taller que hice con Chimo Flores, aquí en Valencia sobre el cuerpo. Entonces aquello era un taller de una semana, y luego teníamos... bueno, creábamos una obra entre todos y luego la presentábamos eh... durante un fin de semana. Y aquel fue mi primer contacto con.... mi propio cuerpo... en escena. Y... me gustó. Me gustó muchísimo, muchísimo, muchísimos. Pero yo después de eso ya me fui a Portugal, y estuve viviendo allí tres años, y... durante esos tres años no hice nada de performance y no... bueno, pues más bien vivía en Portugal. O sea tampoco es que estaba... o sea, estaba haciendo bellas artes pero... me centraba más en vivir que en... que en trabajar. Y cuando volví a Valencia a terminar la carrera, eh... hice performance, la asignatura de performance con Bartolomé Fernando. Y ese fue ya mi contacto real y... nt... abierto con la performance propiamente dicha claro.
- ¿qué es lo que te gustó a ti del trabajo con el cuerpo? Que me has dicho que fue tu primera experiencia con el cuerpo, ¿qué es lo que te...?
- me gustó... .. nt.... me gustó sentir que puedo abrimme... con.... con gente observando. Esa fue... ese fue mi primer contacto, pues porque... hasta entonces lo más parecido que había

hecho pues eran... las obras de teatro de la escuela ¿sabes? Y no me gustaba nada, nada de nada. No me gustaba nada de nada hacer teatro en la escuela. O sea... nt... me incomodaba, me entraba la risa... no era para nada mi fuerte, pero... y estaba bastante cerrada al teatro propiamente dicho. Y sigo estando un poco cerrada al di...al... nt... al texto.

- sí.
- sigo estándolo... un poco... pero... pero me gustó... nt... ver la práctica escénica pues desde otro lado ¿no? Más... contemporáneo y más sincero, para mí.
- ¿ Más sincero porque tiene más... de tí? ¿o por qué?
- Claaaro, porque pones de tí. En la performance pones todo de tí. Y en aquel primer encuentro pues... yo ponía también de mí. Obviamente no... no a los puntos de ahora mismo hago pero... pero eso... nt... no era ser otra persona, o ser un personaje. Y ya en el taller este del cuerpo. Era desde mí, era siendo yo, haciendo lo que había decidido hacer o lo que en el grupo se había decidido hacer lo que hacía.
- sí. ¿y sigues trabajando así?
- eh... bueno, ahora la performance la trabajo.... ya no con un director... eh con....nt....ahora tengo varias vías de trabajo en la performance. Por un lado trabajo individualmente... después trabajo en dúo con Lorena... Lorena Izquiero, que la conoces tú ¿no? Me conociste a través de ella... Y luego en colectivo, con el colectivo Albastro, que también está Lorena. Somos... 5, María Montoya, Mario Tamarín, Lorena Izquierdo, Yolanda Franco y yo.
- sí.
- ...entonces... en estas tres maneras de trabajar pues cada una es un poco distinta ¿no? Pero... nt... lo que tienen en común es que siempre... eh.... nt.... pues siempre hay una búsqueda de relación con el objeto, con la idea... y con el propio cuerpo y el espacio. Y después, cuando es con otros, pues con con el cuerpo del otro y el espacio... nt... entre.. entre... los cuerpos.
- ya... y ¿cómo planeas tú una performance?
- Hablamos de cuando soy yo haciendo una personal, o cuando la hacemos...
- me puedes hablar de lo que... a título personal o si hay diferencias también claro. Cuando soy yo a título personal es... es... sobre todo trabajo la idea, mucho. Entonces... tengo la idea en la cabeza... y voy pensando eh... bueno, por lo general tengo la idea y una estructura. La idea me viene un poco con la estructura de por sí. La idea es ¿qué hago? Y ¿cómo lo hago? Después...eh. Intento reducir al máximo y pulir todo lo que puedo ese cómo lo hago y ese qué hago. Eh y... procuro que los elementos sean los mínimos, que...nt... que todo tenga mucha coherencia interna... que no haya nada que puedas eliminar ¿sabes? Eh entonces ese proceso de criba lo voy haciendo yo en mi cabeza. Y tardo mucho tiempo yo en ese proceso. Igual tardo meses que no me he enfrenado todavía a la acción, pero la tengo en mi cabeza,

ahí. Ahora por ejemplo estoy con una desde hace meses y...nt... y todavía no la he hecho porque... pues porque voy sintiendo, venga va pues a ver qué material será...uh... este material...el otro.... vale vamos a ver. Y después aquí qué hago. nt... ehm... con qué energía lo hago. Entonces ese proceso es un proceso puramente mental. Cuando trabajo yo sola. Y después si necesito hacer alguna prueba la hago. Por ejemplo, en... no sé si has visto uhm... eh... ¿alguna acción mía?

- He visto fotos.
- Vale. Pues hay una que bebo agua que primero me he empapado.. de de la ropa..
- uhm...no
- si después la quieres ver está en la web. Pues por ejemplo ahí ensayé eh..el... el cómo reacciona la ropa empapada, ¿cómo me la bebo? Ah vale, entonces la escurro y cae y entonces me la bebo ¿y si me la meto en la boca y succiono? También funciona. Vale, pues ya está. Entonces hice esa prueba únicamente y después ya hice la acción.
- Vale. Pero por ejemplo... me refiero, cuando tú piensas en una performance, a tí de repente te viene una idea o un sentimiento de... esto necesito expresarlo y a través de eso entonces empiezas a pensar con qué materiales y con qué tal, o de repente un día dices...uy! Voy a tener que hacer una performance para no se qué momento, qué hago.
- No no. normalmente al cont.. al revés, lo primero que has dicho. Normalmente es... primero surge la idea. O algo que yo quiero... mostrar...de mí. O una experiencia vivida... o un sentimiento... o un conflicto...primero surge la idea. Y esto es así tanto en las individuales como en hasta ahora en el dúo con Lorena. Pero en el trabajo colectivo funcionamos de manera diferente.
- Uhm... claro. Es que sois más personas y eso será más...
- claro
- complicado.
- Claro claro. En el trabajo colectivo funcionamos... eh... primero buscamos una idea en la que todos... a los que... que a todos nos interese...y últimamente buscamos dos ideas contrapuestas como pueden ser delirio y vacío, que es la última pieza que presentamos en Madrid que es “number 3” y son las las dos ideas son delirio y vacío. Ya con esos dos conceptos hacemos *goshow*... ¿sabes lo que son?
- No
- Goshow lo hemos aprendido con Bartolomé. Se pone un material en el centro... y.. de manera intuitiva eh... haces lo que te hace hacer con él. Que que... suele ser algo inusual. y.... por ejemplo ahora el material con el que estamos trabajando n la nueva pieza que estamos creando en el colectivo... el material es el cuerpo del otro y el muro.

- Ah, qué chulo.
- Un muro y el cuerpo del otro. Quiero decir, que material no tiene porqué ser un objeto propiamente dicho. Puede ser cualquier cosa.
- Uhm uhm. Y de los materiales, ¿tienes materiales que te llamen más la atención, con los que te gusta más trabajar?... hálame un poco de los objetos que utilizas.
- Uhm... nt... la piedra es recurrente....eh... pero es recurrente en el dúo.
- ¿por qué?
- ..pues no lo sé. Es que.... muchas veces no sé muy bien porqué... pero... no lo necesito saber tampoco. Me interesa y... y ya está. y... y surgen ideas con la piedra. Me interesa... es una piedra así como blanca, grande...nt... entonces... entonces es bonita, y es... es fuerte. y.... es interesante como material, entonces en el dúo lo utilizamos ... o lo hemos utilizado en dos de tres acciones que tenemos hechas hasta ahora Lorena y yo.
- ¿y sola?
- Y sola... yo no diría que hay un material. Uhm... no. sola no hay un material. nt... ni en colectivo... ni con Albastro... no... no diría que hay un material, no. No, porque...nt ... porque sola el material es... eh... nt.. depende de la idea. No la idea depende del material.
- Uhm uhm... vale vale muy bien. Pues... hálame un poco del... de tí como mujer. Porque es algo que también estoy explorando en la investigación. Cómo influye ehm... el que tú seas mujer en las acciones o en los temas que tú eliges. ¿crees que influye? ¿crees que no influye?
- No de un modo directo, no. pero yo procuro que el echo de ser mujer no influya mi manera de estar en el mundo... ¿sabes? ...prefiero verme... como ser humano. Y ver seres humanos...nt...igual ...o sea.... y.... procuro... también procuro no verme como española, y soy española y... soy mujer, y soy... soy todas las cosas que sy, pero procuro verme más allá de eso. Entonces.... pues lo que puede... existir más.... de un modo más evidente de la idea del... de mujer o de femenino... tal vez sea... la sutileza. La sutileza me interesa mucho; la fragilidad... me interesa mucho también. Y no sé si estos temas me interesarían si no fuera mujer. Pero... pero e interesan.
- ¿y porqué te interesa la fragilidad?
- ...porque... creo que no se quiere mirar de frente... y...y creo que solo se puede transformar si la miramos de frente...
- ¿y lo que quieres es transformarlo a través de la acción?
- ... no necesariamente a traves de la acción pero... pero... pero sí, a través de mi práctica física general..uhm... me interesa la fragilidad. Como... nt... como por un lado, para evidenciar la fragilidad que a todos nos habita ...y por el otro para...nt... para hacer ver que ni siquiera es

frágil, de alguna manera...por eso digo... que se transforma. En...nt... en la bio del duo, Lorena y yo ponemos... son cuatro o cinco frases, y una de ellas es “que la fragilidad se transforme al ser expuesta”. Porque.... es... es un punto bastante importante en la... en mi manera de trabajar.

- Esto que has dicho ahora... respecto a exponer, ¿tú notas una diferencia entre el antes y el después de la performance?
- ¿qué es lo que quieres decir?
- O sea, tú eliges una temática no? Tú eliges una idea. La vas depurando hasta que eliges los objetos que vas a llevar, etc. y la realizas. ¿notas un antes y un después?
- ¿dices desde la primera vez que la hago?
- No. de cómo eras tú antes de realizar la...
- ¡ah!
- esa temática y después de realizar esa acción.
- ¡¡¡Sí!!! sí... pero a veces ni siquiera lo noto en la primera vez que la hago. Por ejemplo, yo tengo una acción, que si entras en mi web la podrás ver, se llama “Sed”, y esta es una acción con agua. Es la que te decía que me exprimo... la ropa Pues.... esta acción yo la hice 5 veces.
- ¿en la misma...
- la misma performance pero en diferentes contextos. En diferentes festivales o en diferentes lugares. eh.... pues cuando la hice la 5 vez... antes de hacerla yo ya sabía que esa iba a ser la última. Y cuando la hice sentí que había cerrado con esa acción. Que además es circular, y..nt... que había cerrado y lo que... lo que de alguna manera yo había estado trabajando en mi interior al realizar la acción, podía concluir ya con esa quinta vez, ¿sabes?
- Claro claro...esto que me has hablando de exprimerte el agua y tal... me interesa el concepto de discomfort en la performance. En todos los grados, ¿vale? Porque hay gente que se daña y se corta, pero hay gente que se pone en situaciones de angustia, etc. Eso me interesa mucho.
- Pues mira, la acción del agua, “Sed” es fuerte de ver, pero no es tan fuerte de hacer. Es mucho más fuerte de ver que de hacer, porque yo bebo mucha agua. Entonces para mí, beberme 4 litros, que es lo que me acabo bebiendo en esa acción, nt.. no supone... no supone nada, o casi no supone. Pero para gente que bebe poca, ver a alguien bebiendo tanto, es una sensación angustiante, o... o de sofoco, y de agobio. Que no es mi intención provocar eso, pero sé por el feedback, que a veces sucede. Y también porque a veces el agua me cae encima en grandes cantidades.... y también la sensación de beberme hasta la última gota... me exprimo los calcetines... entonces, nt... sí que hay puntos que sé que... hay personas dentro del público que lo reciben como... an... angustia. o....o.... o ansiedad. Pero no es mi intención, ni era mi idea trabajar sobre ese tema, aunque pueda darse. Del mismo modo con

Lorena, no sé si has visto fotos de la de... que me clava.

- No.
- ¿en la pared?
- ¿que te clava el pelo?
- no. Me clava la ropa.
- Ah, uhm.. no.
- pues con una piedra, coge clavos que yo tengo en la boca y me los clava. Entonces yo acabo clavada a la pared y... en fin, pues después... en fin, si te interesa también la tienes en la web y puedes ver videos.
- Sí sí
- ahí... nt... es bastante angustiante. Y ahí sí que... yo sabía que... había que pasar por un momento de agobio ¿no? Era... era la idea ¿no? La idea era... era el espacio propio y el... la...nt... la voluntad personal que se afirma ¿no? Frente a tanto prenderte del exterior. Entonces sí que había que pasar un poco por ahí.
- Pero, ¿cómo lo gestionas?
- ¿el agobio?
- Sí, o sea, en ese momento, esa sensación de discomfort...
- yo no me siento mal. No... yo no me siento mal... no me siento mal
- ¿no te has sentido mal en ninguna performance?
- Me he sentido mal en una performance, pero no por la situación en sí sino por... no sé si es por algo simbólico o qué, pero... me quedé unos instantes después de que Lorena se fuera, y ahí me sentí mal. Entonces en la siguiente vez que la hicimos yo ya no me quedaba. Pero no me sentía mal cuando era evidente que yo... que había una situación incómoda para mí ¿sabes? No sé si me estoy explicando...
- sí sí. Porque también me interesa mucho el concepto de control.
- ¿del control?
- Sí, del control dentro de la acción. Porque tienes que estar controlando muchas cosas, el tiempo, el espacio... la relación con el público... a la vez tienes que estar inmerso en la performance.. y en los momentos de cierta angustia me parece interesante el grado de control que se puede llegar a tener, y cómo lo manejas.
- ya. esque.... yo diría que más que control... estar... inmersa, ¿no? En lo que está sucediendo. Entonces no necesitas controlar nada, porque estás dentro. Y al formar tú parte, eh....no lo estás controlando, pero lo estás transformando...
- uhm uhm. ¿y la relación que tienes con el público?
- ah... pues a pesar que parezcan... acciones muy herméticas, de que yo estoy...muy dentro y

muy concentrada... o...o... o en el trabajo en colectivo igual, o en el trabajo en dúo igual, eh.... siento mucho al público. No.... no les miro, apenas les miro por lo general, no.... ni establezco un contacto directo con ellos..., ni les invito a participar ni nada de eso hasta la fecha, pero... si le siento mucho. Y noto cuando el público está.. presente y te devuelve esa atención, y esa...esa escucha... y entonces amplifica la... la energía que tú estás poniendo ahí, o cuando eso no se dá. Y eso.... ¿cómo?...uhm... nt... no te sabría decir cómo lo sé. Pero lo siento. Lo siento.

- Y... ¿te influye a la hora de realizar la acción?
- ¡Muchísimo! muchísimo. Me influye muchísimo. Yo creo que mis mejores acciones no es porque yo haya estado mejor, sino porque el público ha estado conmigo ... Sí.
- ¿y no te ha pasado nunca que alguien haya participado...
- inesperadamente...No. pero es que también, la verdad, la manera de plantear yo la performance es un poco hermética en ese sentido, o sea no... no da pie a ... a... a que la gente se sienta invitada, porque... nt... sí que... sí que...sí que se marca una diferencia entre mi actitud y mi energía y la actitud y energía de la gente que simplemente está ahí observando ¿no? O sea no... no es que esté en contra necesariamente de que eso pueda suceder ¿eh? Pero... creo que no es tan fácil, que alguien se atreva a hacerlo... delimitando tanto el espacio energético, o algo así diría yo.
- ya. ¿y esto que me has dicho de la acción que repetiste 5 veces?.... ¿tú piensas una acción, y, luego si te lo piden, la repites, o tienes acciones que sabes que no las quieres repetir, o..?
- pues por ejemplo, esta... acción, que además es individual, no la quiero repetir. No la quiero repetir. También es verdad que nadie me ha dicho “ven a este festival con esta acción”. No sé qué haría si eso sucediera pero... dependiendo de... únicamente de mí, no la quiero repetir.
- ¿te ha pasado alguna vez que te hayan llamado de algún sitio para hacer una performance?
- sí.
- y ahí, ¿cómo lo gestionas?
- ¿qué es lo que quieres decir?
- ¿cómo se te ocurre la idea? Me refiero, te adecuás, o.... o lo llevas a tu campo...
- ah... no. es que hasta el momento me han pedido que hiciera una performance, la que yo quisiera.entonces he buscado en mi repertorio la que más me ha interesado o... o del dúo con Lorena...nt... las que más nos interesen trabajar en el momento...o....nt...
- uhm uhm. Y... ¿las diferencias que tú notas entre realizar una performance sola y hacerla con Lorena por ejemplo?... a nivel personal ¿eh? Intimo.
- Eso... sobre todo en el proceso creativo, que eso luego influye mucho en la performance en sí. eh...nt... que tanto con Lorena como con el colectivo, hay un proceso creativo muy...

práctico, mientras que mi proceso creativo individual es, como te he dicho, muy mental. Entonces... cuando lo llevamos a la práctica, acabamos por marcar. Los pasos, las acciones, lo que sucede cuando... el otro, lo que sucede cuando el yo... entonces está bastante más coreografiado cuando trabajo con Lorena o cuando trabajo con el colectivo, que cuando trabajo sola. De todas maneras, también eh... esto lo hemos hablado, y procuramos que haya también espacio a la libertad en el momento de la acción, porque... uhm... a veces hemos caído en el ensayar, ensayar, ensayar y después únicamente hacer sin que en la performance estemos realmente creando. Eso nos ha sucedido. Y lo hemos hablado y... queremos que la performance en sí, que la muestra de la performance en sí sea otro espacio de creación. Que de manera individual lo es, porque yo no dependo de nadie, nadie me espera... nadie está esperando en punto caliente, sino que si yo me quiero entretener... uhm... más en colocar un taponcito...nt. Lo hago. Entonces estoy más en el instante¿ no? Cuando estoy sola.

- Uhm.... ¿y los elementos que tú destacarías de manera personal de la performance?
- ¿de la performance en general?
- Pero para tí ¿eh?
- Sí sí, ¿pero como si alguien me dijera a ver cuáles son los elementos de la performance?
- No no. no los elementos de la performance porque no. pero en plan, cuando tú piensas en performar, en realizar la acción, ¿qué elementos son los que para tí son... fundamentales, a los que normalmente recurres, etc.?
- ¿Cuando dices elementos te refieres por ejemplo al espacio, al cuerpo?
- sí.... sí... o lo que es... porque los objetos ya me has dicho que normalmente dependen de la idea.
- Sí, dependen de la idea.
- Pero para tí normalmente los elementos que durante la acción tú crees que para tí son una muleta, o son fundamentales que existan durante.
- La presencia. La presencia es... yo diría el más fundamental para mí. El... el... la idea. La presencia de una idea, es fundamental para mí también. Uhm... nt... la concentración... que estaría dentro de la presencia ¿no? Concentración y presencia... El tiempo propio... eh.... ¿te lo explico un poco lo del tiempo propio?
- ¡Sí!
- eh...pues... es... es eso que te he dicho antes... un poco por encima, si yo me quiero detener a poner un tapón, y después me doy cuenta que no es justo ahí, sino un poquito más allá... nt...lo hago. Porque en mi tiempo, yo no tengo prisa en poner ese tapón. si... después bebo compulsivamente y... y ahí estoy rápida... lo hago. Porque en ese momento mi tiempo propio es...veloz. y... y a lo mejor en unos segundos después es muy lento. La cuestión es... ser



consciente de mi tiempo propio y no hacer las cosas de una manera mecánica. Que eso.... también tiene que ver mucho con la presencia, pero creo que es un poco diferente ¿no? El tiempo propio.... y... bueno pues eso, y.. la apertura, la apertura me parece muy importante también. Cuando hago acción, procuro ... no tener ninguna barrera ...uhm.. en mí. O sea, procuro decir... “estoy aquí, totalmente abierta”...

- y... esto del tiempo, me hace pensar en... por ejemplo, si tú realizas una performance y tiene que durar por x minutos, por ejemplo 20 minutos, y tu tiempo propio hace que dure 15...
- está bien.
- ¿está bien?
- sí. sí. Está bien. No hay problema.
- Uhm... vale. Me estás contestando super rápido y a ver... como último... quiero que me cuentes un poco porqué sigues haciendo performance.
- Buah! Porque.... ah...Me ayuda a ser libre. Creo que es eso. eh... y a mantener la libertad a flor de piel.

**Azahara Gagaliot**

**31/03/2016**

- ...y lo que más me interesa es tu punto de vista personal y....
- uhm uhm... pero bueno, me marcas una línea ¿no?
- Sí sí. Yo estoy estudiando la performance, lo que luego he visto es que tú estás también especializada en... baile ¿no?
- sí... yo... bueno, tengo las dos ramas. Hice bellas artes, pero desde pequeña... pues... llevo bailando. y... y en realidad, la performance me... me ayudó a unir esos dos lenguajes. Digamos que es el formato artístico en el que más cómoda me siento para poder... incorporar el cuerpo...o para poder la imagen el video... ¿sabes? Lo que pasa es que es cierto que estos últimos años estoy más corporal.
- ¿y eso qué quiere decir?
- eh... tuve una temporada que trabajé más con el vídeo y con la imagen, que lo mejor introducía el trabajo corporal más en la propia imagen, y luego pues... a la hora de mostrarlo y de exponerlo... eh... era solo ese formato visual ¿no? O estático o movimiento. y... y nada

desde hace unos años me apetece más salir a la escena y salir más a la acción, y lo pasé más a... por eso te digo más corporal, porque trabajo más desde las sensaciones físicas, más desde... el trabajo vivenciado.

- Y... ¿y cómo te ayuda a tí la...? o sea, te ayudan o te restan los estudios de danza al realizar performance? O sea, ¿intentas aunarlos en lo mismo durante la acción? Para tí son ramas que se complementan? ¿O son ramas que a veces sí y a veces no se complementan?...
- ... uhm...bueno para mí generalmente se complementan, de echo casi todos los lenguajes... cuando se encuentran hay un punto de... enriquecerse, de complementarse. no.... supongo que puede haber situaciones que a nivel técnico una resta a la otra pero... yo normalmente... de echo yo tiendo a... no a quedarme solo en una manera de expresar, en solo un lenguaje artístico. Y bueno, además es que la performance también es eso ¿no? La acción en sí apoyada en cualquier elemento plástico, visual o corporal ¿no? Ya solo... o sea... para mí la performance... me interesa porque ya solo hay una presencia de la persona en la acción ... con la... con la posibilidad de interactuar con un público o no. también... entonces... eh... el estado del... el cuerpo cambia una manera de estar, una manera de ... comunicarse cuando está en acción... cuando está dentro de escena, a cuando está fuera. Cuando está dentro de la acción o cuando está en el lugar del observador ¿no? Por ejemplo. Entonces en mi caso se complementan. A esa pregunta te diría que se complementan porque quizás...nt... a ver, todo esto vino porque cuando yo bailo me vienen imágenes y me vienen texturas y me vienen... eh...como....uhm... toda la experiencia que tengo de las artes plásticas, de las Bellas Artes ¿no? y.... y me pasa lo contrario tabmien cuando estoy trabajando con la imagen, cuando estoy dibujando, me vienen movimientos. Entonces... al final... lo más cómodo para mí es aunarlas... también depende del proyecto en el que esté ¿no? De lo que quiera contar... no sé, por ejemplo eh... el martes, presenté una... me invitaron a participar en un recital de poesía en el Conde Duque, y...uhm... y bueno, ya ahí hay dos lengu... dos artes qu se encuentran, que son la danza y la poesía, la literatura. Y en esta pieza incluí elementos con los que podía interactuar ¿no? El papel, el sonido del papel...la hoja... ose era una pieza danzada... nt... hacia la performance, donde fui incluyendo objetos con los qe he podido ir interactuando para expresar aquello que quería ¿no?
- Tú contacto con la performance ¿cuando empieza? ¿Lo tienes durante la carrera de Bellas Artes o es después?
- Durante.
- ¿estudiaste en Madrid?
- no. Estudié... hice... yo soy del plan antiguo. Hice los tres primeros años los estudié en Sevilla, luego terminé en salamanca, y luego hice un postgrado en valencia. Y bueno, la

verdad que mi descubrimiento en la performance fue en el primer año que entré a la carrera. Que por carácter, por personalidad como que... el propio curso en sí como que me sabía a poco, con respecto a la intervención, a la acción. Entonces... conocí a un grupo de... de estudiantes que estaban en quinto, en el último año de carrera y estaban haciendo un taller de performance. O sea... se juntaron para... independientemente del programa académico ¿no? Y nada... me ficharon y... fue genial porque... o sea fue un año de... para mí ese fue primero, a parte del resto de las asignaturas. Hacíamos pequeñas acciones en la calle.. en el patio de la facultad...y... ahí fue cuando sentí claramente que era un lenguaje en el que yo me sentía libre y con el que yo podía trabajar... eso... la palabra, el cuerpo... e incluir cualquier... uhm.. es que para mí es como introducir una parte de la vida cotidiana en el lenguaje artístico ¿no? Como descontextualizar. O sea, a mí me interesa mucho el tema de lo cotidiano ¿no? Como... como cuando cambias el filtro de lo que estás observando se convierte... en... en un lenguaje artístico. y..... y mi primera relación con la performance fue... fue esa. Y a partir de ahí ya... como que intentaba eh.....nt.....dirigirme siempre a la acción en sí. De hecho...uhm... yo tuve una etapa en la que hacía bastante grabado, metía mucha fotografía... y me di cuenta que lo que más... realmente me interesaba era la... nt....el propio desarrollo, la propia creación... el tiempo en el que estaba creando ... lo que pasaba en la propia acción de generar la pieza... como un laboratorio no? Cuando terminaba la obra era...no... o sea, sentía el vacío ¿no? y... entonces, a partir de... de tomar conciencia de todo eso... fui... como sacando los elementos de las acciones en sí de crear... y bueno... tuve una temporada así un poco friki... de mi día a día observar. Como repito esta acción cada día en mi vida ¿no? Y lo descontextualizaba ¿no? Lo llevaba a la calle... pero sin intención de obra artística, sino como un proceso mío de investigación ¿no? uh.... cómo es repetir una acción que realizas en casa... pues no sé... preparando el desayuno en la gran vía ¿no? Pues no sé algo así.... las sensaciones, la intención con la que estoy trabajando... y la reacción del público también ¿no?

- Respecto a este tema del público, ¿cómo es tu relación con él? ¿Les dejas participar? ¿No les dejas participar? Ehm... libertad para que elijan ellos...
- uhm... me gusta eh... a mí me gusta eh,.... incluirles, o sea que la propia obra tenga una parte abierta que pueda suceder cualquier cosa que está fuera de mi control, por el propio público. Tampoco.... tampoco tiendo a ponerles en una situación... donde se vean obligados a interactuar ¿sabes? O sea, que sí que respeto la libertad del público ahí. Pero... sí que hay una comunicación clara visual, verbal y corporal respecto ah... nt... o sea si hay un espacio donde está el público, entrar donde está el público, o pedirles que entren a... a la escena donde se está haciendo... o... a ver.... te voy a poner un ejemplo... por ejemplo la que

presente eh... con nieves en el matadero... claro ahí había dos partes, porque había una parte de video... porque la performance se había ido desarrollando durante varios días en... en el barrio y ahí ya.. he... la gente de la calle, el 'publico sin ser publico consciente estaba ya dentro de la propia obra porque.... eh... nada lo que hacía es... tomaba... diferentes localizaciones, en la calle, en un portal en la entrada del matadero y.... me quedaba en una postura en quietud, marcada un contrno con una cinta, un tiza... como .. sabes la típica imagen de cuando ha habido un asesinato... entonces es como dejar rastro de la presencia, de que ha habido... de que alguien ha estado ahí y... el vacío y el lleno. Y entonces lo que hacía era... cómo esa presencia que está vacía se puede llenar con la vida de otras personas, desde la basura que tiramos al suelo, desde la pisada, desde el sonido...eh... entonces ahí interaccionaba con el público eh... eh... pidiéndoles que... que dejaran parte de lo que ellos llevaban encima... el tiket del metro...tal. Entonces ahí a involucro al público de alguna manera. Cuando lo muestro... de alguna manera reproducir realmente la misma acción eh.... solo que no... uhm... no invito... no mando instrucciones al publico, sino que les invito a participar desde la imitación, desde el.... no estoy siempre en el rol de performer artista... como el foco de atención, como que vuelco la atención al público, dándoles a ellos el rol de artistas. Pero te digo que depende mucho de la acción.

- Sí. pero a nivel personal, como más íntimo... ¿cómo te influye a tí el público durante una acción? O sea es necesario pero...
- pues mira a mi personalmente.....ehm... reconozco un poco en conflicto cuando hay público porque... la performance se convierte como en espectáculo. Y ahí es cuando ya... ahí algo que ya pierde interés para mí ... o sea la esencia de la acción, de la performance, del happening... uhm... para mí no tiene... o sea no es necesario que haya un público. O sea... sí que es verdad que me resulta interesante que haya un público por... por la reacción... pero.... también puede haber una reacción externa sin que... el público sepa que es público.
- Uhm uhm
- ¿sabes? O sea no es... ah! A las 7.30 en tal sitio hay una performance. Pum público. A las 7,30 empezamos la performance y pum, 8 menos cuarto a la, ya se ha terminado la performance. ¿Sabes? ahí... ahí tengo una dualidad ¿sabes? Tengo un conflicto, porque como artista... hay una parte de mí que pierde interés porque es como... mira te voy a mostrar esto. Porque realmente para mí está en... en descontextualizar mucho y en observar la reacción de un público que no sabe que es público y para mí también la reacción es como más... espontánea. Más natural ¿no? Pero bueno... para que la gente también sepa que es un contexto...
- sí. pero yo me referiría más, más que a que la gente sepa que es o no es público, cuando tú estás en mitad de la acción y notas esa presencia de gente que está mirando, ¿cómo te

- influenciaba a ti? ¿cómo es de diferente para ti una performance realizarla en una sala sola con dos personas, a realizarla en una sala con... yo que sé... 100?
- si... hombre... obviamente no es igual. eh... uhm... no sé... es un poco lo que te intentaba transmitir. Para mí la performance.... no tienes... no siempre tiene que tener público y lo que me influye a mí es la manera de estar. Porque cuando hay p hay una parte de mí que intenta comunicar, como que me puede condicionar más... cuando hay...observadores o cuando hay observadores que no están tanto.... porque su mirada es mejor... no es soy un público que soy consciente que voy a ver una performance... eh... una p que está en un lugar público en la calle...y si surge un pblico que sea porque hay algo que le interesa, no porque... ¿me explico?
  - Sí sí, perfectamente.
  - Entonces para mí...eh.. me intera mas ese pulbico ue el publico que va a ver una perform en un espacio cerrado programado ¿no? Entonces mi star, mi forma de... de transmitir la performance es diferente porque mi condición es más... una pieza escénica donde yo entro a escena, donde sucede algo... y ya. ¿No? Y se acaba ahí.
  - Sí sí
  - como que no pierde interés sino que la.... la experiencia para mi es diferente ¿no? Me parece como menos radical o menos....uhm... no sé... sí... además es como... como que cuando ya hay un título el público ya está preparado es como... venga va, o se va a desnudar...o... como que ya también... hay como bastantes etiquetas ¿no?
  - Esto me hace pensar en otra cosa que me interesa, que es la sensación de discomfort. Hay... el discomfort en todos sus grados me refiero. Me voy a explicar. Durante la performance, depende de las piezas que uno realice, hay gente es más radical y gente que es menos radical. Hay gente que se daña físicamente de manera activa, o en menor grado o no, gente que se pone en situaciones de mucha angustia ¿no? De enterrarse, de meter la cabeza dentro de...algún sitio...etc. Me interea muchisimo los grados de discomfort, desde el que lo hace a lo bestia hasta el que lo hace de manera mínima, pero como se gestiona eso dentro de la performance.
  - Pues mira.... yo... no tengo control.
  - ¿Cómo que no tienes control?
  - Que...quiero decir... o sea me... como que me encarno facilmente me pasa cuando bailo también... durante la acción hay veces que pierdo...el control de los límites ¿no? El decir... “igual a partir de aquí te puedes hacer daño Azahara” ...si no...si... si el nivel de... energía, lo que está sucediendo en la acción, me pide llegar a ese lugar, hasta ese... extremo, voy. O sea puedo... llegar... uhm.. a ver, obviamente no me voy a romper un brazo ¿no?..pero...que...

que igual.... sí... la idea de...hay artistas que... Orlan... hay artistas que llegan a un extremo que ya ahí es como...no, ahí no. pero sí es cierto que... que me he llegado a poner en situaciones eh... como más límite y...tomar conciencia cuando he terminado una performance y decir... ¿por qué tengo cardenales no? Pues a lo mejor.... porque .... durante la acción... la acción en sí, el grado de intensidad que ha ido tomando, me ha llevado ... a... a.... hasta ese extremo ¿no? O sea... puedo...puedo llegar a... a... un estado de discomfort alto. y...y... darme cuenta de eso cuando ya he terminado ¿no? Cuando estoy más en... en... pues eso... en la observación, y decir.. ¡aja!... o sea como que... me posee un poco la propia acción en sí ¿no? Igual.... bueno, y además por carácter, me atrae lo dif...me atrae el reto. Entonces.... me pasa igual si hay un público que me parece que me pueda rechazar...voy para allá. Porque me la juego un poco ¿no? Sí.... también es cierto que llevo.... como ahora estoy más en la creación de danza y tal, llevo un tiempo que como que no estoy... en.. en esa... en la performance quizás... sí que estoy trabajando la performance más... ahora estoy metida en improvisación... estoy haciendo pequeños laboratorios de improvisación como... como investigando ¿no? Como... hasta dónde podemos llegar... vamos, en la improvisación no solo desde la danza, sino la música, artes...o sea... junto a varias personas que tienen una trayectoria diferente a nivel artístico y de ahí surgen cosas... que se pueden acercar mucho a la.. a la performance sin tener un objetivo claro ¿no? Y claro... ahora te estoy contando estoy y digo... claro, antes igual era más joven y tenía esa energía... ahora... igual no me pongo tan al límite ¿no? También...también es cierto que personalmente ahora estoy en... menos es más ¿no? Como que... elegir la acción que con poco... a lo mejor simplemente con una mirada... puedo llegar a conseguir cosas que antes... las conseguía provocando muchos elementos, rompiendo... rompiendo objetos, desnudándome... ¿sabes? A lo mejor busco más... poner al público en un estado... o en un estado de ánimo emocional... y... y.... ahora... quizás por experiencia tengo otras herramientas que no... que no necesito hacer tanto.

- Uhm uhm... ¿qué herramientas?
- ...pues... no... primero, trabajo corporal... trabajo de.... y.... el... pues eso que te estoy contando... eh... antes o sea, si hago memoria... al principio, muy al principio cuando yo estaba en la facultad... eh... ehm.... como.... todo esto me estoy dando cuenta ahora hablando contigo... como que para mí....mi cuerpo y la acción que hacía con los objetos.. o dependiendo ¿no? Trabajaba con papel, con cristales... ehm.... me gusta mucho trabajar con el espacio, eh? eh... jugar con los espacios. Eh... mi....yo era un elemento más con el que podía componer algo, o mover. eh... la energía, las cosas, para generar en el público un determinado estado de ánimo. Es decir.. mi cuerpo como... materia hacia afuera. Y ahora lo que hago es... vivirlo y sentirlo yo... y con eso, haga lo que haga, sin que sea... sin que sea

grande... es verdad. Es decir, comunica mucho más. Me explico... si quiero generar miedo, si quiero un estado de ánimo no agradable... no... no interpreto algo que pueda generar eso, sino... lo vivencio yo, siento ese miedo y con eso, haga lo que haga, aunque solo sea sentarme en una silla es la verdad, o sea, llega mucho más... claro y más directo al público. O sea, paso... paso por ese estado de ánimo que quiero transmitir y ya a partir de ahí... no necesito hacer mucho... y antes... como que... hacía para transmitir algo, sin estar tan conectada con esa.. emoción. ¿sí?

- Sí, muy bien.
- ¿Aprobada?
- ¡Aprobada! y... háblame un poquito de... de tí como persona antes y después de una performance.
- ...Pues.... eh... ¿antes y después?
- Sí, y no me refiero solo a... me refiero....sí. ¿Cómo vives tú el después de una performance? ¿después de realizar una performance, cómo te encuentras?
- Vacía...
- Uhm uhm (pausa larga. No me dice nada)
- Es que... esque es así... “¿ahora qué?”
- ehm.. cuéntame el proceso para realizar una performance. O sea, tú estás en tu vida cotidiana y de repente piensas, voy a hacer una performance y ¿va a ser sobre esto? Hay gente que se le va ocurriendo poco a poco, realiza bocetos, hay gente que no realiza bocetos... entonces yo quiero que me cuentes un poco el tuyo ¿O no tienes?
- Normalmente... no lo tengo establecido. Uhm... pero yo es que soy... normalmente, aunque no sé que me pidan algo muy concreto y me digan quiero que hables sobre esto, en este espacio determinado... ahm.... o sea, si nadie me pide nada, ni me propone un tema... ¿vale? O sea, vamos a ponernos en esa... en esa... eh... ¿circunstancia? ... suelo trabajar con el tema que me interesa en ese momento...entonces... si hay una temática que... pues yo que sé la mujer por ejemplo ¿no? La figura de la mujer en un marco determinado, sociopolítico... lo que sea. eh... pues yo que sé, vamos a hablar de lo cotidiano ¿no? Que es con lo que yo he trabajado muchísimo. eh... uhm... me pongo... o sea, veo que me está interesando lo cotidiano y profundizo, investigo un poco sobre eso. Tengo dos líneas de investigación, una más... de investigar sobre artistas que han trabajado sobre lo cotidiano, dentro de qué marco... o sea es más... y otro eh... llevar ese tema a... a un... descontextualizarlo. A un... a un tipo de persona que... o sea, yo puedo hablar con cierto tipo de persona sobre lo cotidiano y personas que no tengan relación con el arte, simplemente tener claro la relación de la vida cotidiana o de una acción determinada. Por ejemplo... vamos a coger.... eh... ¿cómo

saludamos a las personas? y... investigo los diferentes tipos de saludos, cómo saluda cada uno... cómo saludo pues... cuando me encuentro a alguien por la calle cómo tiendo a saludar ¿no? Algo así... te estoy poniendo... entonces hago un proceso... dos líneas de investigación... las eh... las aparto totalmente y luego... o antes o después intento... eh... intento, ese tema que me está interesando investigarlo desde la propia acción personal ¿vale? Como... entonces, si me interesa lo cotidiano pues vale, voy a ver más. ¿de lo cotidiano qué es lo que me interesa? La rutina, los tiempos... cómo el cuerpo asimila esa acción de forma mecánica... concreto algo y... y lo exploro a nivel individual. Y luego cuando ya tengo... de ahí voy sacando un trabajo ¿vale? De ahí voy sacando conclusiones y ya compongo. O sea como que... de todas esas herramientas, compongo una acción o me quedo con... con una línea muy clara para luego... o sea realmente la perf... yo tengo una idea pero no sé realmente exactamente lo que voy a hacer. No es una coreografía que haya definido ¿no? Pero sí que... pues... pues eso, si estoy hablando del saludo, y de ahí saco un material que me interesa... ¿cómo puedo llevarlo a un lugar diferente? ¿cómo puedo generar saludo en múltiples...? invitar a personas... sabes? Que... que el propio... proceso de investigación me lleva a concretar el tema de la manera que quiero abordarlo pero no... no defino... vale, entro a escena y hago esto y luego hago esto otro... sino..... que quiero buscar esto, quiero llegar a este estado de ánimo con estas... elementos, con estas herramientas. Nunca sé lo que va a pasar.

- Pero sí que te... ¿no te planteas en plan.. quiero este espacio? o...este tiempo aproximado...
- sí. depende de si es en la calle, si es en un sitio cerrado... si... si... si quiero que tenga un apoyo pues por ejemplo una proyección de video, una televisión, radio...o sea... si me requiere... pues... cualquier tipo de...uhm.. de objeto que necesite electricidad o algo así... es que depende de... de verdad que no... depende del tema que... con el que esté trabajando... ahora es que te estoy hablando mucho del lenguaje corporal porque estoy ahora en ese momento ¿no? nt... al principio yo... creaba muchas instalaciones. O sea yo... como....componía una escenografía, por hablar en... en un lenguaje de artes escénicas... es decir, montaba una instalación... definía un marco donde se iba a desarrollar la acción... y entonces ahí sí, vale, necesito un espacio de tantos metros, con esta iluminación, que haya una proyección de luz... lo que pasa es que todo eso me ha llevado a.... qué... qué difícil es mover... mover por galerías, por... o sea (rie) presentar proyectos... y.. he ido simplificando mucho más. Entonces... desde que trabajo con el cuerpo me doy cuenta que todo es más cómodo. O sea yo me acuerdo que al principio yo llevaba siempre...de todo, o sea como... el proyector, el no sé qué... las cajas de madera... y... y al final... me agoté un poco. y... me quedo más con la experiencia vivida en la persona ¿no? Entonces... depende. Depende de si



la acción como tal es más una acción vivida por mí... o por el grupo de personas que haya convocado o... es una performance que tiene un principio y un final concreto y que se va a desarrollar en un marco... en un espacio cerrado. Y ahí sí que tengo una estructura definida, como una partitura. ¿vale? Concreto una partitura vale, este es el inicio, la entrada está aquí...y... y el desarrollo va a pasar más o menos esto... y termina aquí. 20 minutos, una hora, lo que sea. También me gusta... gustar con los tiempos por ejemplo... que... como... que pone al... al espectador en un.... en un.... en un estado de confusión. Puede ser una acción que pase mucho tiempo sin que pase nada o... o... o llegar, coger un jarrón de agua de cristal, pujjjj! Romperlo e irme, y ya ¿no? es cuestión de menos de un minuto. Pero... depende. Es que no hay... igual si me preguntas cómo pinto un cuadro en óleo me resulta más fácil decírtelo... porque como que es una técnica.... como que los propios materiales te llevan a... a respetar los tiempos no? Entonces... la acción dependería... depende de lo que quiera trabajar en ese momento. Me gusta mucho trabajar en la calle... igual porque no sé lo que va a pasar ¿no?

- Sí, también igual por lo que me has dicho del tipo de público...
- sí. sí. sí... además me gusta porque ni siquiera sé yo cómo voy a reaccionar.
- ¿y eso como lo haces, con permisos? ¿cómo lo gestionas?
- Claro. Depende de si está dentro de un festival o... de... o no. directamente lo hago en un lugar donde no necesito ni siquiera permisos, solo que le pido a alguien que me grabe por ejemplo. Que ahí sí que tengo claro que hay un.. un observador clarísimo ¿no? Que se está recogiendo... que la performance se está recogiendo en video ¿no? Sí que me.... ese recurso lo utilizo bastante. O sea es como... mover el... la performance también en el formato audiovisual. Hacer pequeñas acciones eh.. en... en... en espacios públicos, en días determinados, independientemente de que... implique... esté anunciada o no, recoger las acciones en video y esto... si luego lo voy a presentar en una galería de arte o en... pues... puf.. en la casa encendida o donde sea, mostrar esas acciones que han sucedido en un espacio concreto en un momento concreto y luego, reproducir esa acción en el espacio en sí, en la sala o... en donde sea... sí... me gusta no estar... no estar... no estar tan condicionada por... nt... es que para mí la performance es como una forma de vida ¿no? No es... no es tanto... ah! Que voy a hacer una performance y la voy a presentar a este festival. Sino que... voy haciendo, voy haciendo y ahí... tra... lo convierto en una pieza artística para poder moverlo ¿no? Para poder presentarlo a lugares, para poder.... pero no sé... es que como es mucho un estado para mí... una experiencia... uhm... igual.... ahí soy bastante desastre porque voy haciendo cosas y no tengo siempre la necesidad de llevarlo a algún lado ¿no? Sino... hacerlo entre... entre gente que me aporta, entre compañeros artistas y poder vivenciarlo, y poder

experimentarlo ahí... y ya. Me hayan visto 100 personas o 1. está claro que no vivo del arte así que sí es como... un aliento. Es algo que me alimenta como persona. Como... necesito crear, necesito expresarme desde ese lenguaje para sentirme viva. Si me pagan por ello pues mira genial, sino, pues mira, no voy a dejar de hacerlo ¿no? También me resulta bastante... eh... agotador... eh... nt... crear una pieza artística sea una performance, sea una videoacción, sea eh... nt... un proyecto... más de danza... y luego preparar un dossier, tener que moverlo a diferentes festivales, esa parte me agota mucho... me quita mucho tiempo... y mira ¡ya! Yo lo que quiero es crear y... he conseguido trabajar como docente del arte y bueno pues ahí... mitad y mitad.

- Pues nada, muy bien. Yo creo que lo vamos a dejar por ahora.

**Beatriu Codonyer**

**08/04/2016**

- Pues... cuéntame un poco cómo es tu primer contacto con la performance, cómo te encuentras con ella.
- Uhm... eh... yo siempre había sentido bastante inquietud por el cuerpo... y.... lo que pasa es que había llegado... a través de otras disciplinas. eh... bueno pues... eh... la práctica del yoga... siempre...nt... a través de conectar mucho con la respiración, del contacto con la naturaleza... y eh... mi encuentro con la performance ha sido tardío la verdad, porque a pesar que yo había estudiado... había empezado Bellas Artes unos años, lo que pasa es que luego había tenido ahí una.. una interrupción por... bueno, pues por motivos personales... yo creo que también un poco por crisis y desencanto ¿no? Con lo que era... el sistema. Se juntaron varias cosas. Y... nt... y después lo retomé un poco... uf... bueno, me quedaba muy poco para terminar Bellas Artes y... y fue... eh.... porque decidí hacer un máster en arte terapia, entonces... decidí... bueno claro, tenía que terminar Bellas Artes, la licenciatura. Pero justo en ese proceso de... de hacer algo casi por obligación, me encontré con que aquello en este momento me estaba aportando quizás algo más ¿no? y... y entonces, fue allí cuando... cuando cogí la asignatura de performance y... nt... y empecé a hacer performance enfocada.... mucho desde... la experimentación conmigo misma, con mi... propio cuerpo. No tenía grandes pretensiones artísticas, esa es la verdad. Luego, poco a poco nt... me he ido planteando

alguna cuestión más, ya relacionado con... con lo artístico. Pero en principio era para mí algo puramente experiencial. Casi como... nt...utilizar mi cuerpo para pasar por mí... por mí misma, por mi propio proceso. Yo había estudiado antes fotografía, y.... y también la fotografía a veces la enfocaba... eh... en ese sentido. Y cuando te digo en ese sentido te hablo a nivel muy inconsciente todo, porque no disponía de una... fundación teórica importante como para decir hago esto por esto. Ni la tuve en fotografía, ni la tuve en los inicios de bellas artes. Y es más.... primero pasé por mi proceso, y luego averigüé porqué había sentido esa necesidad de pasar por ese proceso... y...nt... aunque no fuese de forma consciente o puramente teórica de hago esto por aquello, sí que es cierto que a lo largo de tu vida tú vas teniendo una serie de experiencias, una serie de lecturas... y una serie de vivencias que te hacen llegar a un lugar. nt...y... y entonces primero fue la experiencia y luego pues fue averiguar por qué había tenido esa experiencia. Y a partir de ahí, empecé a... a investigar y a indagar más sobre mi trabajo, pero también desde... en relación a.... uhm... pues a todo lo que me rodeaba.

- ¿y qué es lo que te engancha? ¿El trabajo ese contigo misma?
- No he entendido bien la pregunta.
- O sea, qué es lo que hace que sigas haciendo performance? Porque ¿podrías haberlo probado y que no te hubiera gustado?
- Bueno... digamos que después sí que... ehm... tenía el compromiso del trabajo fin de master y una vez que sabía que lo iba a hacer sobre mi propio trabajo de performance... uhm... me comprometí digamos mucho en experimentar para poder desarrollar ese trabajo lo mejor posible. nt... ntonces sí que además... ahí empezaron a salir oportunidades, que ahí dije que sí prácticamente a todo, y aunque... en mi trabajo no hablo de todas las performance que hice en ese período... pero... pero bueno, sí que... algunas están ahí... aunque no todas... algunas sucedieron un poco después de.. haber elaborado ese trabajo... y.... lo que me hace seguir haciendo performance, es que realmente sigo experimentando...con.... aquello que conecta con mi experiencia personal, con mi propio cuerpo... y sí que es verdad que artísticamente... he descubierto un valor. He descubierto un valor plástico, de comunicación, nt... de... de... de... a ver.... transgresión no porque no es la palabra... pero en este momento.... no es la palabra transgresión pero sí... podría ser... uhm... el hecho de traspasar ¿no? El hecho de utilizar el cuerpo, traspasa algunos aspectos... de lo material... que sí que para mí conceden un valor extra a la obra artística. Que quizás trasciende un poco a la fotografía o a la pintura... a veces eh? Tampoco siempre.... como premisa teórica también un poco ¿no? Luego... no siempre funciona, no siempre es así... no siempre que ves una performance o... tú la haces... tienes la sensación que aquello traspasa. Pero bueno, eso... es

como todo ¿no? La subjetividad... o la capacidad de llegar o no de la obra... de todas las circunstancias que se dan también, en la creación.

- ¿Y cómo llevas el tema del público? Porque eso sí que es diferente respecto a crear otro tipo de pieza.
- Uhm... a ver... a mí el público a veces... me apetece tenerlo y a veces no. A ver, el tema del público yo lo llevo bien, digamos que no ... uhm... no me supone un esfuerzo extra estar ante un público, o no es que me moleste especialmente, uhm.. lo que sí que me cuesta es encontrar los contextos en los que me gustaría quizás realizar determinados trabajos, porque también tengo claro que... nt... uhm... a ver la obra artística es como todo, necesita... un contexto, un lugar, unos códigos, para... uh... nt... bueno para darle su lugar no? Para que aquello realmente esté donde tiene que estar ¿no? O si se quiere utilizar para que esté donde no tiene que estar, pero ahí también hay una intención. Entonces, eh... la relación con el público... uhm... nt... es... es enigmática siempre. Nunca sabes lo que va a pasar con el público. es... esa es una parte de la performance que a mí me... que a mí me interesa. Ver qué puedes provocar ¿no? Ver qué puedes provocar... o qué.... nt... yo creo que sí que surgen cosas en una performance... uhm... en relación al público y el público contigo... pero.... uhm... creo que está la cuestión del enigma siempre. ¿No? d.. de... de lo que sucede. Lo que va a suceder es siempre un enigma. Mis performance no son de interactuar directamente con el público...uhm... no sé si has visto alguno de mis trabajos, tienden siempre a la sobriedad, a la introspección... pero yo creo que eso a veces puede incluso provocar más cosas que... ¿no? Que... que la interacción misma con el público...
- y.... esto que me has dicho de la introspección, como me has dicho antes que también veías relación... bueno, no relación, pero que si el yoga, que si... ¿no? Que cómo habías trabajado tú antes con tu cuerpo y como la performance está ahí integrada ¿no? ¿Tú crees que estas disciplinas a tí te ayudan? O sea, ¿tiras de otras disciplinas mientras practicas performance como el haber practicado yoga o la respiración? Mientras realizas una pieza.
- A ver... el yoga... no es que haya sido una practicante habitual de yoga, ni que el yoga haya sido tan tan presente en mi vida. Lo he practicado durante temporadas. nt... yo creo que más que una disciplina así.... es la capacidad de conexión con tu cuerpo, la capacidad de introspección hacia tu cuerpo. Sea con la disciplina que sea. Yo creo que esa capacidad sí que la tengo. Entonces... uhm... no no hablaría de una relación entre el yoga y la performance... no lo relacionaría porque no... pero sí la capacidad de... de introspección hacia uno mismo. En mi caso sí. En mi caso sí. Luego hay otros artistas que se mueven desde lugares muy diferentes. Pero... eso... sí. En mi caso tiene mucho que ver con una cuestión muy intelectual, muy de lecturas que yo luego... bueno intento llevar al terreno del

cuerpo... pero.... diría que es más una actitud filosófica.

- ¿Más una actitud filosófica?
- Más una actitud filosófica sí. Que luego... quizás trato de... visualizar con mi cuerpo. Pero.... sí.... más una actitud... ante la vida, pero quizás procedente. Procedente de... de muchas disciplinas en mi caso. No sé...
- uhm... un tema que me interesa mucho es el tema del disconfort. Durante la realización de la pieza, en todos sus niveles ¿sabes? Cómo lo gestionas durante la pieza, etc.
- uhm uhm...
- ¿me entiendes?
- Uhm... creo que sí. A ver, durante la performance se crea una tensión con el cuerpo... supongo que te refieres a esto ¿no? Que... que sí que es difícil a veces de...uhm... de.... de hacer algo con ella. Es decir, tú has pretendido hacer algo con tu cuerpo, además, una cuestión es que yo no ensayo antes nunca mis performances, no sé si hay gente que las ensaya... con lo cual... me he encontrado en muchas situaciones completamente incómoda... incomodísima, diciendo, yo no sé si mi cuerpo... en este momento va a resistir lo que yo he pensado y he pretendido con esto.. y a lo mejor han sido cuestiones... muy sencillas... pero... recuerdo... nt... una performance de las que hice que... yo estaba de rodillas, y.... y no sé porqué ese día el suelo me pareció durísimo y me empezaron a doler un montón las rodillas. Y arrancaba unas... unas flores... arrancaba unos cardos.. y entonces yo había cogido esas flores del campo y tal , pero no había calculado que aquello pinchaba tantísimo, porque era... aparentemente... bueno era la flor del cardo, pero del cardo silvestre... entonces... pinchaba mucho más de lo que yo había calculado. Entonces recuerdo que en aquella performance hice un esfuerzo... eh... físico enorme. Enorme...pero también paralelamente sentí como un antes y un después de aquella performance. Como si realmente dentro de mí hubiesen sucedido... uhm... nt... a nivel psíquico un esfuerzo tan grande como había supuesto lo... lo físico. Una correlación entre ambos. No sé si te he contestado.
- Sí sí. ¿Y el antes y el después de una performance entonces cómo lo sientes tú? ¿Cómo te sientes tú antes de realizar una performance y después de hacer una performance? ¿Notas un cambio?
- Uhm... yo sí que noto un cambio. Lo que pasa es que... uhm... creo que el cambio que te produce la performance ha de ir sostenida también por ... por otros... niveles de conocimiento ¿vale? De otras disciplinas... yo he sentido que para mí la performance era muy transformadora pero es cierto también que yo he trabajado a nivel muy consciente. No tanto al principio... pero.... y... y.... después cada vez más... pero.... nt.... siempre... digamos que.... sí que hay un proceso, sí que hay algo que ocurre. Y digamos que ese es el sentido

profundo que yo le encuentro al trabajo con el cuerpo. Creo que... que se mueven más cosas que cuando... realizas otro tipo de... a ver, hablo en mi caso, porque luego hay otro tipo de artitas que... nt... realizan otro tipo de performance, pero hacen una performance muy conceptual o ... yo no sé cómo lo viven ellos... en mi caso... sí que ... he podido experimentar... ese traspaso por lo corporal. Ese...nt.... ese deslizarse de la idea, por la piel. Es algo bastante difícil de... de transmitir, pero... sí que... es ¿no? De repente una fusión... como si... tu cuerpo se volviese poroso y... se produjese una fusión.... entre... lo que hay en tu... parte más inconsciente... y.... y... al lograrlo pasarlo por tu cuerpo... sentirlo... directamente en tu cuerpo....yo creo que es ahí donde... se produce el efecto de la... de la transformación. Que nunca va a ser demostrable para nosotras... pero bueno... pero... ahí está.

- Y eso que me has dicho de... que ahora haces la performance de manera más consciente, qué significa?
- ...bueno significa... lo que te comentaba un poco al principio cuando... quise hacer performance fue... de repente tenía muchas ideas, pero tampoco sabía a qué respondían esas ideas... sí que... sí que tenía una idea pero... eh... uhm... no sé, también pensaba que era algo muy personal, algo muy.... muy de mi propia historia y... y luego te das cuenta que tu propio trabajo y las cosas que te van ocurriendo a tí, también tienen relación con... nt... con un contexto social... con... con las circunstancias que te han tocado vivir como persona, como mujer en mi caso sobre todo ... y todo eso, al haberlo elaborado de forma teórica, ahora ya es mucho más consciente...nt... ahora ya puedo definir... quizás haga una performance feminista, que es una cosa que al principio me hubiese más costado decir..
- uhm... ¿porque las temáticas? ¿Tienes una temática recurrente?
- Uhm... nt... hasta ahora sí que ha habido una temática recurrente y ha sido el cuerpo de la mujer ¿no? Y nuestro... nuestras circunstancias en muchos aspectos... la maternidad, la sensualidad... con la sexualidad, con la explotación de esa sexualidad... con las contradicciones que implica la vida y la naturaleza...
- y... háblame un poco de los objetos que utilizas durante la performance.
- ...a mí me gusta utilizar pocos objetos, porque... me gusta que el cuerpo no... no pierda su presencia y su poder. Etnocnes... creo que un exceso de utilización de objetos puede.... desviar el protagonismo al cuerpo ¿no? Mis... mis performances pretendo que sean muy corporales. Muy muy que de lo que pase... que lo que tenga que pasar sea con el cuerpo. Entonces mi relación con los objetos es siempre la justa y la necesaria. Siempre intento... escoger objetos que sean muy significativos, que tengan un poder simbólico y que sean... importantes. Pero no suelo escoger más de dos o tres elementos importantes. Y que...

realmente tienen un significado y están... están hablando de cosas relacionadas con el cuerpo.

- Uhm uhm... cuéntame un poquillo cómo generas tú una performance. O sea, el proceso. Cómo sueles vivirlo tú, hasta que realizas la performance. El proceso de la idea...
- ya... el proceso suele ser una ocurrencia. Una ocurrencia así rápida. Algo que se te pasa así por la mente y después a partir de ahí ya según.... según un poco la... la ubicación, donde la vayas a realizar, el tipo de público...nt...a lo mejor a partir de ahí ya elaboras un poquito cómo va a ser realmente pero... yo soy muy intuitiva y bastante anárquica, esa... esa es la verdad. No... no suelo hacer ese paso intermedio que dicen... que es tan sano hacer del proceso de los dibujos, de... paso mucho de la idea a la acción. He tratado de disciplinarme un poquito en ese sentido y al menos antes de la performance escribir un poco. Pero al principio nunca lo hacía. y... y creo que no pasa nada. Creo que posiblemente es mejor, pero bueno... digo, aunque sea las cuatro o cinco líneas imprescindibles... ahora... ¿no? Ahora que trabajo más de forma más conscientemente... a ver porque también luego la gente te pide... a ver... se nos pide a los artistas también que expliquemos nuestro trabajo. Y luego te tienes que... esforzar ahí por explicarlo y por ponerle palabras a todo, pero realmente, la esencia de la obra no está en las palabras. Y no está en describirlo. Está en lo que es, en lo que generas. Es cierto que después poder hablar sobre eso, poder ponerle palabras, también genera... genera quizás un valor a la propia obra, o te lo genera a tí mismo.... no sé si... no sé si a la obra se lo genera... también te lo genera... ¿no? A tí misma a la hora de poder explicarte mejor el porqué has hecho una determinada acción, pero yo...en ese sentido soy bastante desastre entonces... eh... suele ser ideas muy rápidas que... que me aparecen... a partir de algo ... no sé bien de qué... no se sabe nunca bien de qué ¿no? A veces una situación... otras ver la obra de otro artista... pero que no tiene que ser necesariamente otra performance ¿no? A veces una fotografía o un cuadro te genera una idea y... y... después es encontrar donde poderla realizar. Más difícil que nada.
- Si. ¿Pero te aparece, lo coges de tu vida cotidiana?
- Uhm... muchas cosas son de mi vida cotidiana, otras cosas son de las cosas que te gustaría que fueran. De la fantasía... de los deseos... no todo responde a una realidad cotidiana.
- No, pero me refiero a que se te ocurren cuando estás haciendo otras cosas, en tu vida. No que tu estés en modo artista.
- Sí, si estás haciendo otras cosas a veces se te ocurren, pero... uhm... no es tan fácil estar haciendo otras cosas. Para que surjan ideas lo mejor es estar en modo artista, esa es la verdad. Esa es la pura verdad. Sí, a veces puedes estar poniendo el lavaplatos y... nt... y vale se te ocurre algo pero... si la actividad es algo muy diferente y te absorbe mucho... a veces...

a veces es difícil conciliar. nt... a ver... yo creo que ni se puede estar en modo artista siempre ... entonces te desconectas también de lo que pasa en el mundo.. pero... pero un exceso de realidad de la vida real también te desconecta del mundo del arte. Entonces... lo ideal es poder conciliar los dos, cosa... bastante difícil.

**Analía Beltrán**

**27/04/2016**

- Pues mira, vamos a empezar con que me cuentes cómo es tu primer contacto con la performance.
- Bueno, mi primer contacto con la performance fue cuando estaba estudiando BBAA. Fue... una cosa muy anecdótica, en plan....organizaron un evento, ahí abajo, en la sala que hay de exposiciones que hay al lado de la cafetería, y ahí pasaron cosas muy especiales. Joé... es que fue... no sé decirte en que año... los 80... porque yo estudié sobre los 80... y ahí.... pues ahí yo me presté alegremente a... a hacer una cosa que yo tenía en la cabeza, porque yo estaba muy relacionada con el mundo del baile...o sea yo de jovencita siempre bailaba y hacía baile...y... danza moderna ¿no? Fue una performance más relacionada con... con la cosa escénica más que con el arte conceptual que es como ahora trabajo. Pero... bueno. Ese fue el primer contacto. Entonces yo bailaba con unas diapositivas que se proyectaban sobre mi cuerpo... eh... hice como una especie de... bueno, algo que yo creo que ahora ya se ha hecho mil veces, pero en aquel momento era.... relativamente novedoso.
- ¿qué era?
- Bueno pues que yo hice como en el centro de la mesa como un cuartito, con cortinas blancas ¿no? Y... semitransparentes. Y entonces ahí se proyectaban diapositivas, pero... a veces pues se descorrían las cortinas ¿no? Y entonces yo estaba ahí bailando... como una especie de baile muy... muy lento ¿no? pero vamos, que no tiene nada que ver con lo que hago ahora. y... y luego ya lo dejé, y... ¿tú esto lo grabas o...?
- sí, porque luego tengo que transcribirlo.
- Es que te cuento, que yo estoy aquí en mi dormitorio para que tengamos un poquito más de intimidad. Pero creo.... he tenido que hacer un invento aquí para mantener esto un poquito en alto. Bueno... y ya no volví a hacer nada, porque yo estudié...restauración... bueno, pues



un poco pues por buscarme algo de curro ¿no? Y bueno, seguí un poco trabajando en pintura... luego abandoné la pintura y empecé a hacer cosas con foto y luego con video... y bueno... creo que fue como en 2001, que me lo propusieron así como quien no quiere la cosa, “oye, ¿tú harías una performance? Que vamos a hacer un evento...en homenaje al poeta José Valente...” ah, pues José Valente, pues yo “ah, sí sí”. Y yo pues nada, me apunté ¿no? Sin tener ni pajolera idea de lo que iba a hacer ni de nada ¿no? y... joé lo pasé fatal. Me tuve que dopar porque estaba tan nerviosa... pero bueno yo tenía muy claro lo que quería hacer. De echo, como que se me ocurrieron un montón de ideas ¿no? De cosas que podía hacer y... y claro... aunque lo pasé muy mal porque claro... porque en el fondo yo soy una persona bastante tímida ¿no? Es decir, que a mí me cuesta mucho ponerme delante de... de la gente y... y hacer cosas. Y lo pasé mal... pero de repente en mi cabeza empezaron a surgir un montón de cosas y de ideas. y... y todas esas ideas son las que... me ayudaron a continuar por este camino. De todas formas yo no lo hice con intención de ... es más bien una intención de expresarme, no lo hice con intención de... “bueno, voy a hacer esto para ver si...” yo que sé... si sigo por este camino. Sino que de una forma muy natural, al final acabé haciendo esto porque empezó a ser... mi forma de expresión más cómoda, de expresión artística. Que a todos los artistas les pasa ¿no? No solo a los artistas plásticos ¿no? Vas probando cosas hasta que encuentras tu camino.

- ¿y por qué te parece... que se adecúa más a tu forma de expresarte?
- ...Pues... la verdad que yo... uhm... desde pequeña siempre quería pintar. Y tuve la mala suerte de que dibujaba muy bien y pintaba muy bien. Entonces siempre era como la guay de la clase ¿no? Ala que bien pintas y tal... entonces mis padres me animaron mucho porque veían que pintaba muy bien y me metí en Bellas Artes y en Bellas Artes me encontré con la gente que pintaba bien de todas las clases de todos los colegios ¿no? pero...uhm... yo tuve un momento ahí de crisis antes de empezar Bellas Artes porque a mí me interesa también mucho la literatura, y... siempre fui una gran lectora. Y estaba dudando si meterme a estudiar esto mejor y meterme a una filología para dedicarme más a la literatura, y realmente ehm.... sigo dudando que... igual me equivoqué al meterme en bbaa. Es decir, de alguna manera me veía obligada a pintar, a pintar, a pintar, y después de muchos muchos años... me dí cuenta que realmente pintar no me gusta. ¿Sabes? no. y que lo he seguido haciendo pues porque lo hacía bien. Y lo hacía bien ¿no? Pero... después me di cuenta que no ¿y porqué no? Pues... porque tardo mucho. En pintar. Es decir, mis ideas van mucho más rápido que mis cuadros. Entonces a mitad del cuadro ya estoy aburridísima. Entonces es como... ya tengo que empezar otro... y este va todavía por la mitad... entonces eso me pasó siempre ¿no? Era como un sufrimiento para mí, “tengo que terminar el cuadro”. Entonces me iba al

- estudio y era como... joe que tostón... y yo creo que es esto no? El tema de la inmediatez. Que.... eh... en la performance no necesito este intermediario del objeto ¿no? Sino que directamente voy ya a la idea. Voy directamente a la idea. Y yo creo que es eso, no creo que sea mejor o peor, sino que para mí y por mi forma de ser es más adecuado. También es cierto que hay otros que no requieren tanta artesanía ¿no? Otros medios que no requieren tanta artesanía, pero... yo creo que la performance... a mí me sobraban ya los objetos artísticos. Que no digo, que a lo mejor en otro momento más adelante en mi vida los pueda necesitar. Pero en este momento de mi vida me sobraban los objetos artísticos, necesitaba el contacto directo con el público y pensar mis cosas sin necesidad de un intermediario.
- Uhm, pero en la performance, utilizas objetos. ¿cómo ves tú esa diferencia?
  - ...bueno, pero los objetos en sí no son artísticos. Los objetos son medios para expresarme en realidad. el... el objeto artístico uhm... es... es lo que está pasando ¿no? Es el tiempo, es el espacio... es todo ¿no? Es el conjunto... entonces esos objetos no son más que parte de ese todo, no son la finalidad. entonces esa es la diferencia claro ¿no? Que la finalidad de una pintura.. es la pintura y... y... de la escultura pues la escultura. Y aquí no... pues los objetos no son más que... que.... una ayuda. Pues lo mismo que es el público, que es el espacio, que es el tiempo... y...
  - ¿y la finalidad ... tu finalidad de la performance?sabes? Al realizar la performance, ¿cuál es?
  - ...bueno pues como te he dicho es... expresar todo eso que los artistas necesitamos expresar ¿no? yo me imagino que todos... cuando... los artistas realizan cualquier... eh... gesto artístico... es por esa necesidad de expresión, es decir, y de explicar por qué nos pasa esto ¿no? Es decir... somos esta especie de bichos raros que tenemos que estar... realizándonos por ese camino. Entonces... no te puedo decir más. Es algo muy difícil ¿no? no... sin lo cual yo no podría vivir. Mi vida sería.... uhm... un pasar por la vida. Sino pudiera hacer... estas cosas... yo he dado grandes cambios en mi vida simplemente por querer... por tener esta necesidad loca que tenemos los artistas de expresarnos... nuestras capacidades artísticas no.. cómo decir... pues eso, por esa necesidad de expresión ¿no? y... y a lo mejor has renunciado a una vida mucho más ... cómoda, mucho más acomodada, mucho más... pues cuántos artistas conozco yo que viven malamente, que tienen... 40 años y están viviendo en casa de sus padres y no sé qué.. pero les compensa al final, porque pueden hacer lo que quieren ¿no? Es decir, renuncias a muchas cosas y... y que vale la pena. Que vale la pena porque sino la vida no tiene sentido. Para otras personas que hay por ahí pues a lo mejor sí, pero bueno.
  - Háblame un poco de las temáticas que eliges a la hora de realizar una performance. O sea, la temática uhm... si tienes una temática recurrente, en qué te inspiras, etc.
  - hay mucha gente que me tiene clasificada así como una performer feminista... porque he

trabajado muchas veces la violencia de género y temas muy femeninos. yo... tampoco ... hombre en mi ideología sí soy feminista, pero no pretendo hacer apología del feminismo cuando me pongo a hacer performance. Hablo más bien de mí y de las cosas que a mí me preocupan, y como resulta que yo soy una mujer, pues claro, yo soy una mujer, soy española... soy de una determinada formación cultural, soy de una determinada clase social... y todo eso sale cuando yo cuento mis cosas ¿no? No se si has visto alguna performance mía, hablo mucho de ... de violencia de género en un momento dado, pero ... últimamente he tratado mucho el tema del.. aspecto que queremos dar ¿no? mostramos ¿no? El consumismo... lo que se nos exige... esa es la temática ¿no? Sin embargo pienso que ahora voy a dar un cambio. Porque necesito explorar otras cosas ¿no? Estaba trabajando mucho con... con cosas que quería explicar de mí misma ¿no? De sentimientos míos. Pero creo que ahora necesito trabajar la pf desde un punto de vista más abstracto. Con objetos sin tanta ideología a lo mejor.

- ¿por qué?
- Uhm... pues porque primero necesito avanzar. O sea no se puede siempre estar haciendo lo mismo y yo he hablado mucho de mí misma y de la mujer y de la violencia que sufrimos y de las desigualdades... he trabajado mucho... y ahora tengo esa necesidad de... de... de volverme a lo mejor más.. hacia... de lo que es el propio mecanismo de la performance. De una forma más abstracta, no tan... uhm... con esa ideología. Bueno, pero eso es lo que percibo que va a pasar, porque he empezado a hacer un trabajo con un grupo que se llama PARC que somos un grupo de... chicas chinas y yo. y... y no son propiamente... no son. No son propiamente performers... pero que están interesadas en... pero bueno, yo creo que siempre al final va a salir mi personalidad ¿sabes?, por algún lado. Soy muy protestona, y... y soy muy irónica, y.... y esto acaba saliendo...
- y cuéntame un poco... bueno, esto que me has contado de la temática. Porque tratar ese tipo de temas tan delicados, ¿cómo te influencia? Es decir, ¿tenía una influencia en tí, en tu persona fuera de la performance el realizar este tipo de acciones?
- Es que... cuando ves... injusticias... pues... a mí me apetece... reaccionar hacia esa injusticia. Pero... no tienen porqué tocarme directamente. En muchos casos no me tocan. Respecto a la violencia de género hice una performance... una de las primeras que fue muy... muy impactante, la gente venía, y... y lloraba y me preguntaban si a mí había pasado algo, y a mí no me había pasado nada. Pero... yo lo recibía igual... porque... de alguna forma a mí no me habían maltratado, no me habían pegado, pero es por algo por lo que yo podría pasar... eh... de alguna forma sí me sentía muy implicada. Eso es.
- esto me recuerda a uno de los temas que estoy tratando que es el tema del discomfort en la

performance, durante la performance. Que es el ponerse en situaciones que a uno le generan angustia, durante la acción. Entonces me gustaría que me contaras un poco tú cómo gestionas eso durante la acción.

- Las situaciones de angustia pueden ser por... por cosas muy tontas ¿sabes? o sea, quiero decirte, que según la personalidad de cada uno ¿no? No hace falta ser Marina Abramovic y ponerte una pistola al lado para estar en situación ...eh... eh... de.... de de de angustia en una performance. Yo estoy en situación de angustia por cosas muchísimo más tontas. Por ejemplo hice una performance que era... la hice un poco en plan cómico... porque ya te digo que la ironía está siempre un poco presente en mi trabajo. A veces la gente la capta, y otras veces pues no la capta. Pero por ejemplo te hablaba... de.... yo quería hacer algo en lo que me sintiera muy muy incómoda y entonces empecé a pensar en situaciones en las que yo me sentía muy incómoda. Por ejemplo me sentía muy incómoda cuando a mí me presentan a alguien que conozco muy bien, pero que no me acuerdo de su nombre. Entonces en esa performance yo lo que hacía era... como sabía que todo el público que iba a venir... la verdad que el público cuando estamos en Madrid, el público que va a venir, muchos de ellos son eh... conocidos. Unos amigos, otros conocidos más, menos, otros de vista... bueno, en fin. Luego claro a los que no conoces de nada, pero... pero... muchos de ellos... entonces yo lo que quise hacer fue ir saludando a cada uno de ellos e ir diciendo lo que sabía de cada persona. Nombre, de donde era, en qué trabajaba. Porque sabía que muchos de ellos no me iba a saber el nombre, no iba a saber ni de donde eran... y era gente con la que llevaba tratanto años. Y me voy a sentir fatal. Entonces eso fue lo que... imagina... y había gente que se estaba tronchando de la risa. Y yo lo estaba pasando mal, porque de repente tenía a... a... Isidro Lopez Aparicio, que no sabía de que ciudad es y sigo sin saberlo porque se me ha olvidado y yo digo sé que es andaluz, y el tío se moría de la risa “pero si es que nos conocemos desde hace más de 20 años y no sabes dónde he nacido” y es que además vive allí. Entoces... esto... es una cosa muy estúpida, pero es así. no... no creo que te haya respondido a lo que me habías preguntado..
- sí, sí, un poco sí. Pero... ¿cómo gestionas tú eso durante la performance? ¿Sabes? Mientras ¿estás sintiendo esa angustia? O ¿porqué eliges esa situación? ¿Para qué la eliges?... ¿porqué eliges ponerte en esa situación?
- Pues.... eh... eliges ponerte en esa situación porque eso lo transmites a la gente. Porque la performance es muy directa, porque los sentimientos entre la personas son muy directos. En lo que tú y yo estamos hablando ahora mirándonos a los ojos, no sería igual si estuviéramos hablando por teléfono ¿no? Bueno... si estuviéramos cara a cara en lugar de por Skype, todavía esto sería más intenso, lo que sintamos ¿no? No sé qué sentimientos ahora, pero en

- fin, lo que sea. Y cuando estás haciendo una performance y lo estás pasando mal de verdad, esque la gente lo sabe. No es teatro. La performance como bien sabes no es teatro, eso es real. Y tiene que ser real. Porque si no es real, se va a notar. Entonces yo... hice una performance con mi pareja, en la que yo me proponía a mí misma a subirme a una escalera de estas de pintor muy alta con unos tacones. Y yo sabía que eso me iba a dar mucho miedo, y que iba a estar muy insegura haciéndolo, porque mientras subes normal, pero bajar de frente. Y eso lo hago, porque sé que todo el mundo se va a dar cuenta, porque yo estaba pasando miedo de verdad. O sea, yo estaba temblando. Y tiene que ser así. Si no es así, uhm....no transmites exactamente lo mismo. ¿y cómo lo gestionas? Pues mira... yo lo gestiono como cuando... uhm... me fui a hacer esto... rappel sabes? Es decir, no me paro, no lo pienso me tiro. Es que si no no lo hago. Si me pongo a pensar no lo hago. Ehm... por... la situación ... sin pensarlo más y... adelante. Y de todas formas, una vez que estás metido... en la dinámica de la pf es que te arrastra. Yo por lo menos me... me quedo abducida, en cuanto... empiezo a accionar... pues... vivo otro mundo. Y a veces hago burradas, y digo, “¡joé cómo he hecho esto, si me dije a mí misma que esto no lo voy a hacer”. Y voy y lo hago. ¿por qué? Pues porque ya estoy en caliente, ala venga. No sé... este verano por ejemplo, yo esque... quería hacer una pf en la que corría como bastante metros, pues a lo mejor 20 metros, y después saltaba dentro de un cubo lleno de agua. Y...ehm... lo practiqué ahí en... ahí en mi casa en Castellón, porque yo soy de Castellón, y mi hermano me dijo... “¿cómo vas a hacer eso? Te vas a dar un batacazo. Tú date cuenta que con esa velocidad que llevas, saltas dentro del cubo, el cubo se puede resbalar y tú te caes de espaldas y te pegas una ostia...” y... y.... normalmente cuando le cuentas a alguien lo que vas a hacer en una performance te dice “no lo hagas”. No lo hagas porque ... claro cuando cuentas lo que vas a hacer pues esque vas a hacer algo raro ... “oye, ¿y a tí te parece que...?” “no lo hagas”. Bueno pues dije, no, no lo voy a hacer. Voy a poner el cubo de agua pero no voy a saltar dentro. Voy corriendo y me paro antes ¿no? ya... al final cuando estaba allí salté dentro. No me caí, pero salté dentro. ¿por qué? Pues porque ya estás en caliente está toda la gente mirando, no sé qué... y de repente y tal no sé qué... y ya todo te da igual. Hago lo que tenía pensado hacer... y si me mato, me he matao. Así que con chancas... ¿sabes? Yo ahí corriendo con mis chancas saltando al cubo ese con las chancas y bueno, no pasó nada.
- y...uhm... cuéntame un poco...la relación que tienes con el público durante... las performance.
  - ...eh....
  - ¿cómo crees que es de necesaria la relación, cómo te encuentras tú...?
  - hombre... el público es que es imprescindible. Porque... hay muchas performances... yo hago

muchas performance que son participativas. Por ejemplo esta que te acabo de contar en la que iba preguntando a cada uno, e ir diciendo los nombres de cada uno... entonces ahí el público... lo que pasa es que es verdad que ha habido... he hecho performance en las que... no contaba con el público de forma tan directa. Que no eran tan participativas. Muchas veces, porque no sabes si el público va a venir... otras a lo mejor son en la calle... y... bueno... cada uno... bueno es que en la calle cada uno... pero claro, el público es necesario siempre porque además, eh... a mí ya... eh... a ver... cómo lo digo... cuando ya tienes algo de práctica digamos, yo siempre... en mis performance dejo bastante abierta la improvisación. Tengo mis ideas, pero también tengo ideas en las que si pasa esto pues mejor hago esto... o... si pasa lo otro, hago lo otro. Y son... en función de lo que haga el público. Tú al público le estás notando. si... si está bien, si está mal, si está... aburrido, si reacciona bien, si reacciona mal... y según ellos vayan haciendo, tú también vas haciendo. A veces te sorprenden y hacen algo que te deja... te viene fenomenal para darle un giro a lo que estás haciendo. Yo las performances no las considero... siempre están abiertas a... y además los cambios los considero bienvenidos, es decir, el público que haga lo que le dé... la gana ¿sabes? Como decía Esther Ferrer, “si le suena el móvil, que le suene el móvil, es que esto es la vida real, no estás en un teatro”. O sea, estamos... entre gente, estamos...trabajando entre todos, en realidad la performance se hace entre todos, el performer es como.... el... coordinador del asunto.

- Uhm uhm... vale, y ya para terminar, dime un poco... esto que me has dicho de... de la preparación, ¿ensayas todas tus performance? Porque me has dicho por ejemplo que con lo del cubo ensayabas para ver...decías, bueno pues voy a ir, voy a saltar, voy a tal...
- hombre, algunas cosas claro, las ensayas. Porque... hay algunos materiales que si no has jugado con ellos...no sabes... qué va a pasar. Con otras cosas no... porque son muy... intelectuales... y no necesitas objetos y entonces eso no lo ensayas. Y otras están pensadas simplemente para ir haciendo sobre la marcha entonces.... yo, te voy a decir que no ensayo mucho. Bah... no ensayo. Casi todo lo hago... en mi cabeza. Y solamente testo algunas cosas, que vea que... pues el cubo por ejemplo que pienso que hay que probarlo primero... pero no ensayo mucho. Es que.. mi trabajo es casi siempre en mi cabeza y...papel... y.... y pienso en mis performance normalmente cuando estoy en la piscina nadando. Luego me dicen que... claro que no es que yo nade muy bien. Pero es que yo estoy pensando en mis performances no en la natación.
- Ay, cuéntame tu relación con los objetos durante la performance. Cómo eliges los objetos para cada performance, si tienen un significado especial a veces para tí esos objetos...
- ...eh... son un poco los objetos los que me eligen a mí. Y esos objetos, uhm... se van

repitiendo. Se van repiriendo.... porque ciertos objetos te llaman con mucho.... con mucha inspiración.... y los escojo bastante normalitos, porque claro, hay gente que se monta ahí unas parafernalias....impresionantes... fabrica... no... yo no... pero... de alguna forma son los objetos los que me eligen a mí. es... esta performance de la que te hablaba sobre la violencia de género, eh... yo trabajaba con un tronco que...que iba clavándole unos clavos en el tronco. Ese tronco, me lo encontré en... en... en Sintra, en Portugal. Y ese tronco, me dijo... yo quiero irme contigo. Y yo le llamé señor tronco. Cogí el tronco y me lo llevé. Para mi sorpresa, los guardas en la puerta del parque no me impidieron que me llevara el tronco. Me lo llevé a mi casa, y el tronco ha estado ahí, esperando...a que hiciera algo con él. Porque yo sabía que él quería que yo hiciera algo con él. Hay veces que pasa esto ¿no? Los objetos te eligen y tú... pues.... pues...y llega un momento en que... en que los necesitas.

- Uhm... pero son objetos a veces personales entonces...
- no.
- o sea, con una carga... porque has estado conviviendo con el tronco.
- Ah bueno sí, eso sí. Y claro...claro sí...a veces hay algunos que tienen una carga claro, porque han sido tuyos, porque significan algo para tí. Pero la gente no lo va a saber. Y da igual... Normalmente es más bien el objeto, la escalera. Bueno, pues no tiene que ser una escalera concreta ¿no? es... una escalera. Pero la escalera sí significa algo claro. es... tiene su... su... su poética digamos ¿no? La cadena. Pues tampoco tiene porqué ser esa cadena en concreto, o el candado, o...y luego hay otros que sí, que son...como el tronco ¿no? El tronco es ese tronco. Pero de eso no hay mucho... son más bien... objetos poéticos. Que están en tu cabeza... y dices... “una escalera”, que para mí... simboliza esto.

**Lorena Izquierdo**  
**13/05/2016**

- Bueno, pues si quieres empieza contándome un poco.. cómo te encuentras tú con la performance. Cómo la descubres.
- Ajá, vale, te cuento. Ehm... uhm...Yo empecé con...uhm... con mi carrera universitaria como

desde un punto de vista muy mental ¿no? Hice historia del arte, hice filosofía... y esa parte siempre me ha interesado, y también, eh... yo tenía una intuición respecto a algo... creativo ¿no? eh... corporal. Entonces yo sabía que me interesaba el cuerpo... desde la filosofía también, pero.... quería experimentar con él y.... y eso la filosofía no... no me lo daba. O sea no...no...no lo encontraba desde la teoría. Entonces... bueno, a partir de... sentía inclinación pues eso, por el movimiento.. la interpretación.... tal. Y entonces pues me fui con una beca Séneca a... a Madrid. Entonces... de filosofía. Y... allí pues eso, yo estaba en clase de filosofía del cuerpo y yo veía a mi profesor, que no se movía ¿sabes? Y era como... mira, yo no quiero acabar así. O sea tenía como su cuerpo como... o sea, no. Yo sabía que mi camino era otro ¿no? Entonces empecé ahí a... a clases de contact e improvisación, que es una danza improvisada, me metí también con Mónica Valenciano que es una mujer ya de unos 50 o 60 años que trabaja el cuerpo de una manera muy interesante, improvisada y también estructurada. O sea me metí de lleno en el cuerpo, por decirlo de alguna manera ¿no? Y estuve allí formándome unos 5 o 6 años muy intenso. Pero, aún así tampoco... yo estaba tampoco... porque tenía la filosofía que era como muy mental ¿sabes? Tenía cuerpo.... pero el bailarín o la danza improvisada era interesante pero como que me faltaba algo ¿no? O sea, no podía yo aunar ¿sabes? Esas dos sensaciones o... o intereses que... entonces pues... pues por una lesión dejé de bailar intensamente y me volví aquí. Entonces por casualidad, encontré una performance al lado de mi casa en las Tasarazanas, que yo vivo en el puerto, de Bartolomé Fernando, que es un profesor de performance que yo ya había seguido, y la verdad es que yo ya tenía mucho interés. Entonces ahí ya fue como ...¡uf! Conectar y decir, ostras, la performance es un lugar donde caben la idea, cabe el cuerpo, cabe la experiencia tanto teorica como corporal y yo estaba de alguna manera buscando eso. Yo ya estaba buscando, intuitivamente. Le pregunté si podía ir a sus clases, eso ya hace unos 4 o 5 años, y... a partir de ahí... el encontrarme a este sabio profesor y amigo, fue como una... ehm... concretación o... o... como un florecimiento ¿no? de.. dee... de como mis caminos de muchos años. No quiere decir la que p es la panacea para mí no? Pero me encuentro muy bien aquí. Porque puedo desarrollar como las búsquedas que tenía de... desde hacía ya mucho tiempo. Aún así, no solo me dedico a la performance, pero para mí es un lugar de intermedia ¿no? Desde...su esencia, puedo también desarrollar colaboraciones con otras personas.

- Uh, hmm... porque dices que no solo haces performance porque...
- sí bueno, porque para mí la performace es... como el punto de partida. Pero para mí... la investigación es muy importante... performática, pero quiero decir, que no solo soy performer activa, que... para mi en la p está incluida la investigación, la teoría por decirlo... y luego también me considero música también, y colaboro con músicos de improvisación



libre, de momento y... y... uhm... y eso también forma también parte de una de mis líneas creativas, o de procesos creativos. Y... también estamos investigando... porque ahora también te contaré con quien trabajo... estamos investigando abrimos un poco a la... a...nt... a.. a la presencia es ce ni ca como por decirlo de alguna manera, pero también a la ... de la... ehm... no solamente de hacer la p sino utilizar los objetos y los restos que hay en las performances, para crear eh... o instalaciones o... objetos poéticos. Esto ha sido natural, porque eh... al hacer performane.. al trabajar con otra gente, a parte de la performance y del proceso creativo, los objetos que quedan, no solo los utilizamos en el proceso creativo y en la performance viva, sino también, esos restos son susceptibles son muy interesantes de ser transformados pues eso... de una manera más conceptual o... más.. escultórica o más... de manera instalativa.

- Uhm uhm... esto que me has dicho que te gusta trabajar... investigar antes de la performance. O sea, no solo en la propia p sino en la investigación me has dicho.
- Claro. ¿Dices teórica o del proceso creativo en general?
- No. eso que significa
- vale. Pues eso lo que significa es... vale. A ver, la performance viva es como si dijéramos como el.... yo tengo una performance que realizo durante minutos ¿no? Yo así lo llamo la performance viva ¿Vale? No es que lo otro no esté vivo, sino que esto pasa en directo. Pero para mí eso, es... una parte, no es todo. O sea, todo el proceso creativo, ya sea, trabajando directamente con los materiales o, mi vida, mis proceso cotidiano de investigación teórica y de... abrimos a... al momento del día a día, para mí es creativo igual. O sea la performance viva es un resultado, pero como puede ser otro momento. Solo que eso, lo transformo para ser expuesto de esa manera ¿no? O sea, lo quiero ver todo importante. Y también eso, ¿pues como se podría explicar mejor? Pues... abrimos a que en todo momento el proceso cotidiano del día a día sea una.. ehm.. un estímulo para... contruir eso que voy a hacer y que ya sea en si por ahora. Luego, cuando trabajo físicamente con los objetos, ya sea sola o con el colectivo... ya te contaré las... las diferentes facetas, eh... ya... por ejemplo, ahora estamos trabajando con lechugas ¿vale? Entonces, ese encuentro con la lechuga ya crea... eh... ideas de... eh.... de posibles transformaciones, ya te digo, en una escultura, uhm... en una imagen objeto, en una... a parte, de lo que es la performance viva. O sea, surgen otros modos de exposición ya sea... por ejemplo, un poema, o... o... o sea, una instalación, uhm.. un objeto escultórico, o sea, estar abierto a que eso no solo sea la p sino que eso se extiende y se expande de otra manera ¿no? Que se puede trabajar, o desarrollar.
- O sea, hay una retroalimentación entre la vida personal y la vida artistica ¿no? Que están... mezcladas.

- Totalmente. Totalmente, o sea. Para mí... lo que es la performance... es una especie de... nt... de otro estado trabajado con una idea, con una estructura, pero para mí tiene que ver mucho con mi deseo, con mi... o sea, con mi manera de vivir, con mi manera de pensar, con mi manera de experimentar.. o sea, para mí está totalmente... pero como con otro estado ¿no? O con otro... con otras herramientas u otros elementos pero... está muy unido, muy unido.
- Y tu dirías ¿que a través de la performance superas ciertas cosas? O sea, como que reflejas problemáticas personales... es una herramienta de crecimiento.
- ¿Una herramienta de qué perdona?
- Una herramienta de crecimiento personal.
- O sea.... ¡totalmente! eh... la vía de transformación mía, personal y de transformación con los demás, y de experimentación extrema... eh... o sea totalmente. Para mí es... está relacionado directamente con... con... con.... con mi transformación personal, o sea ¡directamente!
- Y esto, ¿cómo lo manejas en el colectivo?
- Pues mira, es muy interesante. Ehm... co... o sea, yo trabajo, individualmente y en colectivo. Somos ahora... cuatro personas, hemos llegado a ser de 7 a 4. Y luego en dos dúos... performáticos. Y luego ya, otros dúos y otras colectividades en improvisación libre, pero eso es otra cosa ¿vale? Entonces... si nos centramos en la pf, cuando somos 4 por ejemplo... lo que es muy importante para mí es ... estar al mismo nivel en el proceso creativo. Es decir, tener totalmente libertad para... eh... para... ehm.. para desarrollar nuestras ideas. Eso ¿cómo se come con..... con.... nt... con lo que pueda surgir ¿no? O sea como los... a ver... nosotros uhm... cuando estamos en el proceso creativo no hablamos de emociones. Quiero decir, no lo relacionamos con una historia, con una narrativa... con un eh.... sino con ideas. Y dejamos, el espacio con la relación con el objeto de una manera muy libre, para que cada uno en ese espacio pueda desarrollar todas sus ideas de una manera libre sin juicios. Entonces, eh... nunca hemos tenido ninguna sensación de invasión, y si la hemos tenido, hablamos a nivel de... es demasiada energía por ejemplo o demasiado volumen... o a mí me gustaría que... o sea lo hacemos de manera que no se filtre algo concreto, pero que sí.. emocional me refiero, pero que sí estamos hablando de algo emocional de una manera más... eh.... nt... como con las herramientas. No sé si me explico...
- sí sí.
- Yo lo tengo como muy integrado ¿sabes? y.... entonces te digo un poco, ¿no? Nosotros somos como cuatro... partimos de unas... ideas, dos: de unos objetos.... por ejemplo en este proceso creativo que estamos llevando es una lechuga eh... eh... ropa negra... agua... contenidada en una... en un... nt... en una bolsa transparente y un balón de baloncesto.

Entonces, por qué estos elementos. Nosotros jugamos con elementos que... no tienen relación lógica. Nos gusta trabajar individualmente y en colectivo con el alejamiento de lo que es la representación... o sea alejándonos de la lógica como... utilitaria. Y después de eso, empezamos con un trabajo decon... que se llama de con los objetos. O sea, que... en 30 o un minuto hacemos relaciones con los objetos, creamos imágenes, pues hacemos sintaxis... después improvisamos después de esas imágenes ... después vemos lo que nos interesa hacer de esas imágenes... y bueno.... uhm.... esto explicado.. o sea... no intentamos eh.... hablar específicamente de las emociones interiores de nuestro yo, de nuestros traumas... pero, en el proceso creativo, en esas... ajuste... mira me apetece que tú estés más lejos, me apetece que tú te acerques, me apetece... ya ahí, estamos trabajando eh... muchas cosas. Es interesante porque no son directamente trabajadas, porque para eso voy yo a terapia por ejemplo, que está muy bien, y.... y.... sino que es de una manera como más... eh.... eh... relacionada con el objeto, con el deseo, con la distancia, con la intensidad, de otra manera ¿Vale? Pero se trabaja. Yo creo.

- Uhm... ¿y en el dúo es igual?
- ¿Perdón?
- ¿con el dúo? Ah sí, mira. Tengo dos duos. Mira, por ejemplo... con uno de ellos llevo menos tiempo, que se llama Mario Montoya... y con él.... es.... muy bien... muy bien... Nosotros nos conocemos ya trabajando en el colectivo, eh... hemos trabajado también teóricamente... y con él fluye super bien. Con el dúo de... Isabel Mondragón... que es.... que llevamos un trabajo muy bueno, para mí... muy intenso, muy interesante, que ya hemos ido por.... por diferentes festivales y tal y llevamos ya como... dos años y medio. Sí que por ejemplo ella ha pasado por momentos de su vida más difíciles y yo también, y a veces... eh... ha sido... más complicado. Entonces cuando ha sido más complicado hemos encontrado la manera como... distanciándonos. Es decir, no hacerlo durante un tiempo, vale? Pero por ejemplo ahí tenemos dos maneras diferentes de verlo ¿vale? Por ejemplo, yo no entro en mis... emociones relacionadas con mi vida diaria... digo directamente... es decir, eh... este movimiento representa que me estás agobiando porque yo me siento no sé qué, yo no relaciono eso. Para mí eh... el momento de la performance es un momento individual a eso, sino de libertad... esperate esto último... no me explico bien... intento no relacionarlo directamente con mis traumas... o mis momentos difíciles. Sé que está ahí, pero intento no hacer una relación directa. Sin embargo, Isa, que me parece muy bien, son dos maneras... sí que en algún momento relaciona directamente con algo entonces ella prefiere.. mira en este momento esto no puedo, en este momento esto no quiero ¿Vale? Entonces pues bueno, cuando surge eso, pues hemos llegado a la conclusión...de.. no reunirnos tanto, no crear y

dejar un tiempo de espera. Esto lo decide ella. Y yo lo acepto.

- Uhm... esto me recuerda... hay una cosa que me interesa que es la gestión de.... durante la performance, la gestión de... las emociones que no son positivas entre comillas. Cuando estás haciendo una pf sientes una... yo que sé... angustia, claustrofobia... dolor físico o emocional, durante la acción, y cómo gestionas eso durante la acción.
- Sí. Es que para mí.. eso desde el principio es como una certeza ¿no? Es como cuando descubrí que no creía en dios a los 8 años ¿no? O cuando sabes que estás... eh.. no sé, sientes amor ¿no? O sea, para mí es una certeza lo que estás diciendo. Lo que estás diciendo... respecto a mí. O sea el espacio de la performance, el espacio de esas emociones... es un espacio libre, sin juicio. Cualquier sensación y emoción, es posible. No hay sensaciones positivas o negativas. Para mí esa construcción de la performance ha sido por.... una idea, por un trabajo muy duro. Y lo que resulta es algo que hay que cuidar. Y cuando yo la hago, esas emociones y esos sentimientos están presentes, no hay juicio. Es como un color, como una... nt... línea. Es una línea más curva o es una línea más... no es que lo formalice y lo aleje de mí. No. Sino que ya está en mí, entonces en ese espacio tiene que vivir libremente. Tiene que salir. Pero no cómo me expreso, sino es como... interacciono con eso, con el público.... no me expreso y vuelvo como vómito mi ser, no. Sino que eso ha sido fruto de un trabajo, de una idea, y en ese momento tiene ese espacio para poder compartirlo con los otros, y que los otros compartan conmigo lo que ellos quieran. Y hay absoluta libertad. Y además, que las emociones difíciles son emociones igualmente. Entonces... al transformarlo en algo creativo, se vuelve otra cosa. No hay juicio, o sea.... ¿me explico?
- sí. Pero, en ese momento de emoción intensa, ¿cómo gestionas al público? La presencia.
- sí... concentración. Concentración. Concentración máxima. Trabajo del día a día. Eh... entonces, yo soy un recipiente con agujeros, es decir, yo no soy mi yo subjetivo que tiene que salir y no se qué. No. Soy un medio. Soy un medio, pero no místico, estoy con el contexto, estoy con los demás. O sea, yo diría... no quiero utilizar el inconsciente colectivo, ni nada de eso porque es como muy... o demasiado grande.... cuando decía, lo que yo me expreso no soy solo yo, es mucha gente. Nt... entonces... eh.. con concentración, con respeto por eh... esas emociones, y con concentración y....disciplina en el sentido de eh... de presencia. Sí. Entonces todo eso está como... no como un ejercicio de teatro... de yo tengo una energía, una dificultad de dolor y entonces yo lo expreso y... y... mi contenido se vierte en los demás. Sino que... soy como una especie de... visualizo como una especie de recipiente con agujeros donde pasa la emoción, la sensación, la idea, el otro... ¿sabes? O sea es como algo más... poroso. No quiero imponer mi dolor a los demás, no quiero imponer mi idea a los demás... eh... y de erdad que a mí... o sea... es un momento de mucha conciencia y

eh... muy muy muy intenso y... eh... no... no hay....nunca una... eh... nt.... un corto circuito.... si hay algo lo era al principio, porque... no solamente estás tú, sino que hay otra gente y puede que a esa gente no le guste lo que está viendo. Y eso.... al principio...eh... no porque no le gustara a la gente... pero las protestas... o que el público esté enfadado... porque son cosas fuertes, yo lo entiendo.